





# भारतीय चित्रकला का इतिहास

(प्राचीन)

डॉ० श्याम बिहारी अग्रवाल

एम. ए., डी. फिल., डी. डी. पी (कलकत्ता)  
डिप्लोमा इन पेंटिंग एव डिप्लोमा इन फोटोग्राफी

दृश्य कला विभाग

इलाहाबाद विश्वविद्यालय

रूपशिल्प प्रकाशन

12, चक (जीरोरोड) इलाहाबाद

प्रकाशक :

श्रीमती मीना अग्रवाल

रूपशिल्प प्रकाशन

12 चक (जीरो रोड),

इलाहाबाद 211 003

फोन : नं० 400169

© डॉ० श्यामबिहारी अग्रवाल

प्रथम संस्करण : 1996

लेजर टाइप सेटिंग : लकी ब्रदर्स

1, पुराना कटरा, इलाहाबाद

मुद्रक : एडवास क्रिएटिव सर्विसेस, इलाहाबाद

---

**Bhartiya Chitrakala Ka Itihas**

(History of Indian Painting)

by

**Dr. Shyam Bihari Agrawal, M A, D Phill**

*Published by*

**ROOPSHILP PRAKASHAN**

12 Chak (Zero Road) Allahabad 211003

Phone 400169

## पुरोवाक्

भारत की सभ्यता अत्यधिक प्राचीन एवं प्राणवान है। यहाँ की कला एवं संस्कृति ने अनेक शताब्दियों में प्राच्य सभ्यता की एकता को स्थापित किया है। यहाँ अध्यात्म, धर्म, कल्पना और कला को सामाजिक समन्वय के घटकों के रूप में विशिष्ट स्थान प्राप्त है। यही कारण है कि इस उप-महाद्वीप पर होने वाले धार्मिक सुधार एवं पुनर्जागरण भारत की सीमाओं से बाहर प्रसरित हुए जिसका प्रमुख वाहक चित्रकला रहा है। बैक्ट्रियाना से कम्बोडिया और जापान से जावा तक समस्त एशिया महाद्वीप पर भारतीय कला और दर्शन की क्रमिक धाराओं का प्रभाव स्पष्ट रूप से परिलक्षित किया जा सकता है। भारतीय कला की जीवन्तता और मानव मूल्यों को उत्प्रेरित करने वाले स्वरूप ने इसे सार्वभौमिक एवं सर्वजनीन बनाया है।

प्रस्तुत ग्रन्थ में प्राचीन भारतीय चित्रकला का विवेचन इसी सन्दर्भ में की गई है। भारतीय चित्रकला में अनुस्यूत वैदिक ऋषियों के चित्रकला सम्बन्धी नियमों एवं सिद्धान्तों की व्याख्या एक कलाकार के दृष्टिकोण से प्रस्तुत कर उन्हें और अधिक उपादेय बनाने की पूरी कोशिश की गई है। प्राच्य कला विशेष रूप से चीन एवं जापान की चित्रकला का संक्षिप्त परिचय भारतीय सन्दर्भ में देकर हम अपने गरिमामयी अतीत की पुनर्विवेचना में सक्षम हो सकते हैं। अतः उसका भी समन्वय इस ग्रन्थ में किया गया है।

भारतीय प्रागैतिहासिक चित्रकला से लेकर गुहा-मंदिरों की कलाकृतियों तक का विषय एवं सम्यक अध्ययन इस ग्रन्थ में प्रस्तुत किया गया है जिससे कला अध्ययताओं को विशेष लाभ मिलेगा निश्चय ही यह ग्रन्थ कला-जिज्ञासुओं एवं कला-रसिकों के लिए ही लिखी गई है।

प्रस्तुत ग्रन्थ मेरे कला अध्ययन एवं अध्यापन के तीन दशकों का परिणाम है। भारत के प्राचीन कला केन्द्रों का सघन भ्रमण और उनके विधिवत् अध्ययन एवं अनुशीलन के बाद लिखे गये इस पुस्तक में वहाँ की कलाकृतियों पर नवीन रूप से प्रकाश डाला गया है।

मैं उन सभी विद्वानों एवं कलामर्मजों का आभारी हूँ जिनके महत्वपूर्ण विचारों को जानने के बाद इस पुस्तक का प्रणयन कर सका। पुस्तक में विवेचित महत्वपूर्ण कृतियों के रेखांकन में मैंने उन कलाविदों की कृतियों का सहारा लिया है जिन्होंने इन गुहा-मंदिरों की कलाकृतियों की प्रतिकृतियाँ बड़े परिश्रम एवं लगन से तैयार की थीं। इन केन्द्रों के अध्ययन के समय मैंने भी 2 3 रगीन प्रतिकृतियाँ बनाई थीं अतः मैं उनके कष्ट

सहनशीलता एवं कलानिष्ठा का सहज ही अनुमान लगा सकता हूँ। मैं अपने उन अग्रजों के प्रति अत्यधिक ऋणी हूँ।

मैं इस ग्रन्थ 'भारतीय चित्रकला का इतिहास' को आद्यान्त देना चाहता था लेकिन अपने छात्र-छात्राओं के हितों को ध्यान में रखते हुए इसे तीन भागों में बाँट दिया है जो क्रमशः प्रकाशित होगी।

अन्त में, मैं इस ग्रन्थ में प्रत्यक्ष एवं परोक्ष रूप से सहयोग करने वाले उन सभी व्यक्तियों का आभारी हूँ जिनकी प्रेरणा, प्रोत्साहन एवं सहयोग से यह पुस्तक कला-रसिकों एवं अध्येयताओं तक पहुँच रही है।

दृश्यकला विभाग  
इलाहाबाद विश्वविद्यालय  
दिनांक : 1 जनवरी, 1996

डॉ० श्याम बिहारी अग्रवाल

## अनुक्रमणिका

1. कला 1-12

कला की व्युत्पत्ति, परिभाषा एवं वर्गीकरण।  
चित्रकला के छह अंग ( षडङ्ग )  
भारतीय चित्रकला की विशेषताएँ
2. प्रागैतिहासिक काल 13-46

पाषाणकाल : कालक्रम  
प्रागैतिहासिक चित्रों की सर्वप्रथम खोज  
भारत में प्रागैतिहासिक चित्रों की खोज  
भारतवर्ष के प्रागैतिहासिक-चित्रों के केन्द्र  
प्रागैतिहासिक चित्रों के मुख्य केन्द्र  
मिर्जापुर क्षेत्र के शैल-चित्र, इलाहाबाद क्षेत्र के शैल-चित्र, उत्तर प्रदेश के उत्तरी पहाड़ी क्षेत्र के शैल-चित्र सिंधनपुर ( रायगढ़ ) के शैल-चित्र होशंगाबाद ( आदमगढ़ ) के शैल-चित्र पंचमढी क्षेत्र के शैल-चित्र, भीमबैठका के शैल-चित्र, भोपाल क्षेत्र के शैल-चित्र रायसेन के शैल-चित्र, मध्य प्रदेश के अन्य क्षेत्र, आन्ध्र क्षेत्र के शैल-चित्र एवं अन्य।  
प्रागैतिहासिक शैल-चित्रों का महत्व एवं विशेषताएँ
3. आद्यैतिहासिक काल 47-52

सन्धु घाटी की कला  
वास्तुकला, मूर्तिकला, मृण्यमूर्तियाँ, उत्कीर्ण मोहरें, मृद्भाण्डकला, चित्रकला।
4. शास्त्रीय काल ( श्रेण्य युग ) 53-154

जोगीमारा की कलाकृतियाँ,  
जोगीमारा गुहा के चित्र, विशेषताएँ।  
बौद्ध कला  
भगवान बुद्ध, शिलागृही आश्रयों का प्रयोजन, शैल गृहों ( गुहाओ ) का निर्माण, चैत्य मंदिर, विहार गृह।  
अजन्ता की कलाकृतियाँ  
सामान्य परिचय अजन्ता गुहा मंदिरों की खोज अजन्ता गुहा मंदिर का निर्माण, भित्ति चित्रण विधि एवं रंग याचना, अजन्ता

चित्रों की विषयवस्तु, अजन्ता के गुहा मंदिर एवं उनके चित्रों का क्रमिक वर्णन 1 से 30 गुहा मंदिर तक।

अजन्ता चित्रकला की विशेषताएँ

बाघ की कलाकृतियाँ

बाघ के गुहा मंदिर एवं उनके चित्र, बाघ चित्रों की विशेषताएँ।

बादामी की कलाकृतियाँ

सित्तनवासल की कलाकृतियाँ

सिगिरिया की कलाकृतियाँ

एलोरा की कलाकृतियाँ

## 5. चित्रकला के प्राचीन उल्लेख

155-184

वैदिक युग की चित्रकला

महाकाव्य काल की चित्रकला

पंचदशी का 'चित्रदीप' प्रकरण

विष्णुधर्मोत्तर पुराण का 'चित्रसूत्रम्' प्रकरण

आयाममान वर्णन, प्रणाम वर्णन, सामान्यमान वर्णन, प्रतिमा लक्षण वर्णन, क्षयवृद्धि, रंगव्यतिकर, वर्तना, रूपनिर्माण, शृंगारादिभाव कथन।

नग्नजित् का 'चित्रलक्षण'

शल्परत्न का 'चित्रलक्षण' प्रकरण

चित्र की परिभाषा, चित्र की विषय वस्तु, चित्र भूमि तैयार करने की विधि, मूल रंग, अतिमलेप, किट्टलेखनी और रेखाकन, रंग बनाने की विधि, तूलिकाएँ, आकृति-अवस्थिति, वर्ण विधान, वज्रलेप माध्यम, रसचित्र एवं धूलिचित्र।

## 6. प्राच्यकला

185-196

चीनी चित्रकला

जापानी चित्रकला





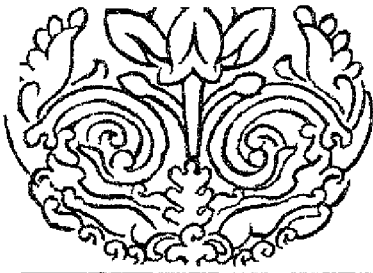


उसी को .....

जिसकी प्रेरणा एवं प्रोत्साहन से  
इतना कुछ सम्भव हो सका।

भारतीय चित्रकला का इतिहास





## कला (Art)

‘कला’ संस्कृत भाषा का शब्द है। ‘कला’ शब्द की व्युत्पत्ति विद्वानो ने अनेक प्रकार से की है। संस्कृत में ‘कला’ शब्द की सिद्धि ‘कल्’ धातु से हुई है, जिसका अर्थ सख्यान है। ‘सख्यान’ शब्द की व्युत्पत्ति ‘ख्या’ धातु (जिसका अर्थ कथन, घोषणा करना या संवादन होता है) से न होकर ‘चक्षिड् व्यक्ताया वाचि’ से है जिसका अर्थ स्पष्ट वाणी में अभिव्यक्ति है।

मोनियर विलियम ने अपने प्रसिद्ध संस्कृत कोश में ‘कला’ की व्युत्पत्ति को संदिग्ध मानते हुए ‘कल्’ का अर्थ— करना, निर्माण या रचना करना, सम्पन्न करना (टु डू, मेक, एकम्प्लिश)<sup>1</sup> दिया है। यह अर्थ अधिक सरल और स्पष्ट है। कला शब्द का अन्य अर्थ— कलाति अर्थात् आनन्द देनेवाला भी होता है, ‘कं आनन्द लाति इति कला’<sup>2</sup> इससे कला का यह सिद्धान्त स्पष्ट होता है कि ‘कलाकृति इन्द्रिय-सुख का साधन है।’

कुछ प्रसंगों में ‘कला’ शब्द का अर्थ ‘कलाकृति’ भी होता है। इस अर्थ में इस शब्द का निर्माण ‘कल्’ धातु से भाव-प्रक्रिया के अनुसार ‘कल्यते अस्याम्’ होता है। इस प्रकार ‘कला’ शब्द का अर्थ एक ऐसी कृति होती है, जो उस मानवीय क्रिया से उत्पन्न होती है, जिसके विशेष गुण ध्यानपूर्ण दृष्टि, संकलन एवं स्पष्ट प्रकटन हैं।

इस प्रकार ‘कला’ शब्द का अर्थ वह मानवीय क्रिया है जिसका विशेष लक्षण ‘ध्यानदृष्टि से देखना’, गणना अथवा संकलन करना, मनन और चिन्तन करना एवं स्पष्ट रूप से प्रकट करना है इसलिए ‘कला’ शब्द ही स्वयं कलाकृतियों के उत्पादन के उन मूलभूत नियमों, संकलन, चिन्तन एवं स्पष्ट अभिव्यक्ति, को बतलाता है। संकलन शब्द में कला के वास्तविक अर्थ का बीज विद्यमान है। संकलन का अर्थ है समीकरण—मानसिक स्तर पर चित्तवृत्तियों का समीकरण अथवा उनकी समाहित, और भौतिक स्तर पर मूर्त उपकरणों का।

प्राचीन भारतीय साहित्य में कला के लिए ‘शिल्प’ और कलाकार के लिए ‘शिल्पी’ शब्द का ही अधिक प्रयोग होता था। ‘कला’ शब्द का प्रयोग ऋग्वेद, शतपथ ब्राह्मण, षड्विंश ब्राह्मण, सांख्यान ब्राह्मण तथा अथर्ववेद में हुआ अवश्य है परन्तु इसका प्रयोग कार्य-कौशल, हुनर या शिल्प आदि के अर्थ में नहीं है। प्राचीन साहित्य ‘शिवस्वरूपविमर्शिनी’ में इसका प्रयोग ललित कला के अर्थ में हुआ है। क्षेमराज ने लिखा है :—

‘कलयति स्वरूपमावेशयति वस्तुनि वा  
तत्र-तत्र प्रमातरि कलनमेव कला।’

1 संस्कृत - इंगलिश डिक्शनरी, आक्सफोर्ड, 1899।

2 शीताराम चव्वादी कला सं० 20 0 पृष्ठ 206

अर्थात् नव स्वरूपसंवित् वस्तुओ में या प्रमाता मे स्व को, आत्मा को परिमित करती है—इसी क्रम का नाम कला है।<sup>1</sup> 'कला' शब्द का प्रमाणित प्रयोग भरत के नाट्यशास्त्र में दिखायी पड़ता है—

न तज्ज्ञानं, न तच्छिल्पं न सा विद्या न सा कला।<sup>2</sup> अर्थात् ऐसा कोई ज्ञान नहीं, कोई शिल्प नहीं, कोई विद्या नहीं, कोई कला नहीं.... ।

ज्ञान, शिल्प, विद्या से अलग कला का आशय भरतमुनि के लिए क्या था यह तो पता नहीं चलता लेकिन अनुमान यही लगता है कि भरत द्वारा प्रयुक्त 'कला' शब्द ललित कला (Fine Art) के लिए और शिल्प शायद उपयोगी कला (Useful Art) के लिए प्रयुक्त किया गया है।

कला के सम्बन्ध में एवं उसके अर्थ-विकास में पाश्चात्य दृष्टिकोण भी कुछ इसी प्रकार है। कला का पर्याय 'आर्ट' प्राचीन लैटिन के 'आर्स' (Ars) शब्द से बना है, जिसका अर्थ 'बनाना', पैदा करना या यथास्थान रखना होता है। यह वह शारीरिक कौशल है, जिसका प्रयोग कृत्रिम निर्माण में किया जाता है।<sup>3</sup> इस शब्द का ग्रीक रूपान्तर 'TEXVN' या 'TECHNE' से भी यही अर्थ ध्वनित होता है, जिसका अर्थ नैपुण्य-विशेष है। 18वीं शताब्दी में शिल्प तथा कला का विभाजन उपयोगी एवं ललित कला के रूप में दिखायी पड़ने लगता है जो भारतवर्ष में परम्परा से चली आ रही है।

भारतीय कला के सम्पूर्ण विस्तृत अध्ययन के लिए आवश्यक है कि भारतीय धर्म, दर्शन और संस्कृति के साथ मिलाकर उसे देखा जाय। इस प्रकार की सामग्री हमारे भारतीय साहित्य में प्रचुर मात्रा में उपलब्ध है।

संस्कृत साहित्य में विविध कलाओं का उल्लेख आरम्भ से ही मिलता है। वेदों में काव्य के अतिरिक्त संगीत (गीत-वाद्य-नृत्य) चित्र, शिल्प, वास्तु आदि प्रमुख कलाओं के अतिरिक्त अनेक उपयोगी कलाओं का भी स्थान-स्थान पर उल्लेख है। कला शब्द का सर्वप्रथम प्रयोग 'ऋग्वेद' में मिलता है—

यथा कलां यथा शफम् यथा ऋणं संनयामसि।

उपनिषदों में भी 'कला' शब्द का प्रयोग कई स्थलों पर हुआ है, जैसे— प्राचीदिक कला, दक्षिणादिक कला आदि। वैदिक ग्रंथों में कला शब्द का प्रचुर प्रयोग दिखायी पड़ता है।

वैदिक युग में कलाकार समाज का सम्मानित सदस्य बन चुका था। ऋषुओ को उनकी रचना-कौशल के कारण देवत्व की प्रतिष्ठा प्रदान की गयी थी। उस समय काम (सम्पूर्ण प्रणय लीला) को प्रबुद्ध करने के लिए कला का प्रयोग होता था, किन्तु प्रस्तुत संदर्भ में 'कला' शब्द का प्रयोग बहुत बाद में हुआ जिसमें कला का अर्थ 'संस्कृति' के रूप में लिया गया है। यजुर्वेद के 30वें अध्याय में 64 कलाओं का सर्वप्रथम उल्लेख मिलता है, जिसे वात्स्यायन ने अपने 'कामसूत्र' में निम्नानुसार व्यक्त किया है—

- 1 गीतम् (गाना)
- 2 वाद्यम् (बाजा बजाना)

1 डॉ० कुमार विमल : कला विवेचन, पृष्ठ 25।  
 2 नाट्यशास्त्र (1 113) सं० नटुकाण्य तर्क  
 3 इतिहास, पान-2, पृष्ठ 484

- 3 नृत्यम् (नाचना)
- 4 आलेख्यम् (चित्रकारी)
- 5 नाट्य (अभिनय करना)
- 6 विशेषकच्छेद्यम् (तिलक देने के लिए साँचे बनाना)
- 7 तण्डुलकुसुमावलिविकार (चावल और फूल आदि से चौक पूरना या अल्पना बनाना)
- 8 पुष्पास्तरणम् (पुष्पसज्जा)
- 9 दशनवसनांगरागः (वस्तु तथा शरीर के अंगों को रँगकर कलात्मक ढंग से सजाना)
- 10 मणिभूमिका कर्म (जडाऊ कार्य करना)
- 11 शयनरचनम् (शय्या रचना और बिस्तर लगाना)
- 12 उदकवाद्यम् (जलतरंग बजाना)
- 13 उदकघातः (जल क्रीड़ा)
- 14 चित्रयोगाः (दुर्लभ औषध का प्रयोग कर अवस्था परिवर्तन)
- 15 माल्यग्रन्थनविकल्पाः (विभिन्न प्रकार के फूल गूँथना)
- 16 शेखरकापीडयोजनम् (केशसज्जा, जूड़ा बनाना तथा उसे पुष्पों से सजाना)
- 17 नेपथ्यप्रयोगाः (उचित वस्त्रालंकार धारण करना)
- 18 कर्णपत्रमंगः (कान के आभूषण तैयार करना)
- 19 गन्धयुक्तिः (सुगन्धित द्रव्य (इत्र) बनाना)
- 20 भूषणयोजनम् (आभूषण तैयार करना)
- 21 ऐन्द्रजालयोगः (इन्द्रजाल करना)
- 22 कौचुमारयोगः (शरीर को हृष्ट-पुष्ट और सुन्दर बनाना)
- 23 हस्तलाघवम् (हाथ की सफाई)
- 24 विचित्रशाकयूषभक्ष्यविकारक्रिया (तरह-तरह के साग-सब्जी बनाना)
- 25 पानकरसरगासवयोजनम् (विभिन्न प्रकार के पेय बनाना)
- 26 सूचीवानकर्याणि (कढ़ाई, सिलाई की कला)
- 27 सूत्रक्रीडा (कशीदाकारी अथवा धागे का कार्य)
- 28 वीणाडमरूकवाद्यानि (तंत्र एवं चर्म वाद्य बजाना)
- 29 प्रहेलिका (पहेली)
- 30 प्रतिमाला (अत्याक्षरी)
- 31 दुर्वाचकयोगाः (कठिन पदों का अर्थ करना)
- 32 पुस्तकवाचनम् (ठीक ढंग से पुस्तक का पठन)
- 33 नाटकाख्यायिकादर्शनम् (नाटक एवं आख्यानों का श्रवण एवं दर्शन)
- 34 काव्य (समस्यापूर्ति)
- 35 (बेत एव भाँस की पट्टियों से फरनीचर बनाना)

## भारतीय चित्रकला का इतिहास

- 36 तक्षकर्माणि (सूत कातना)
- 37 तक्षणम् (बढईगीरी)
- 38 वास्तुविद्या (गृह-निर्माण कला)
39. रूप्यरत्न परीक्षा (मणियो और रत्नो की परीक्षा)
- 40 धातुवादः (धातुओ को गलाकर मिलाना)
- 41 मणिरागाकर ज्ञानम् (रत्नो की पहचान करना)
- 42 वृक्षायुर्वेदयोगाः (उपवन लगाने की कला)
43. मेषकुक्कुटलावक युद्धविधिः (भेडा, मुर्गा और लावकों को लड़ाने)
44. शुकसारिका प्रलापनम् (सुग्गा और मैना को पढ़ाना)
- 45 उत्पादने संबाहने केशमर्दने च कौशलम् (शरीर और सिर मे मालिश)
- 46 अक्षर-मुष्टिका-कथनम् (सक्षेप मे कहने और जानने की कला)
- 47 म्लेच्छितविकल्पाः (गुप्त या विदेशी भाषा का ज्ञान)
- 48 देशभाषा विज्ञानम् (विभिन्न देश की भाषाओ का ज्ञान)
- 49 पुष्पशकटिका (पुष्पों से आकृति बनाना)
- 50 निमित्तज्ञानम् (शकुन ज्ञान)
- 51 यन्त्रमातृका (यत्र निर्माण)
- 52 धारणा मातृका (स्मरण शक्ति बढाना)
- 53 सम्पाद्यम् (सही उच्चारण करना)
- 54 मानसी काव्यक्रिया (मौलिक काव्य रचना या आशु कविता करना)
- 55 अभिधानकोश छन्दोविज्ञानम् (कोश, छन्द आदि का ज्ञान)
- 56 क्रियाविकल्पः (वकालत करना अथवा तर्क द्वारा निर्णय पलटना)
- 57 छलितयोगाः (विभिन्न रूप धारण कर छल करना)
- 58 वस्त्रगोपनानि (फैन्सी ड्रेस, वस्त्र बदलकर विभिन्न रूप धारण करन)
- 59 द्यूत विशेषाः (द्यूत विशेषज्ञ)
- 60 आकर्ष क्रीडा (आकर्षित करनेवाले कौतूहल करना)
- 61 बाल क्रीडाकानि (बच्चों को खिलाने की कला)
- 62 वैनयिकीनां विद्यानां ज्ञानम् (विनय तथा शिष्टाचार)
- 63 वैजयिकीनां विद्याना ज्ञानम् (विजय पाने की कला)
- 64 व्यायामिकीनां च विद्याना ज्ञानम् (व्यायाम करने की कला)

ये सभी चौंसठ कलाएँ नागरिको मे लोकप्रिय नहीं थीं। इनमे से कुछ ला  
त्रकला, संगीत आदि, और अधिकाश कौशल थे जैसे प्रहेलिका, माला गूँ  
रिको को इन कलाओ का ज्ञान प्राप्त कर लेना चाहिए ऐसा निर्देश भी दि  
नाओ को जाननेवाले नागरिक सुसस्कृत कहे जाते थे और नागर जीवन की  
गदान का विवेचन अपने आप में अत्यन्त स्पष्ट तथा निर्भान्त ।

पूर्णरूपेण परम्परागत थी। इसी प्रकार चित्रकला की भी एक निश्चित परम्परा विद्यमान थी। उनका स्पष्ट कथन है—

**पूर्वशास्त्राणि संहृत्य प्रयोगानुपसृत्य च।**

**कामसूत्रमिदं यत्नात् संक्षेपेण निवेशितम्॥**

अर्थात् अपने पूर्ववर्ती शास्त्रों का संग्रह करके और शास्त्रोक्त विद्याओं के प्रयोग का अनुसरण करके (उन विद्याओं का कार्यतः किस प्रकार प्रयोग हो रहा है) तथा बड़े यत्न से उनका संक्षेप करके मैंने इस कामसूत्र की रचना की है।

वात्स्यायन के उक्त कथन से यह भलीभाँति समझा जा सकता है कि चौसठ कलाओं में वर्णित आलेख्यम् (चित्रकला) का प्रचलन बहुत पहले से था और उसके कला नियम भी निर्धारित रहे होंगे।

### चित्रकला

स्मृति, भावना, आनन्द आदि को मूर्त रूप देना तथा समुचित रंगों के उपयोग एवं छाया-प्रकाश आदि के कौशलपूर्ण प्रयोग द्वारा उसमें सजीवता, भावाभिव्यक्ति और सादृश्य का बोध कराया जाना चित्र है।

अमरकोश में लिखा है—‘चीयते इति चित्रम्’<sup>1</sup> (चित्रम्-चिनौति, चीयते वा। चि+का प्रत्यय) अर्थात् चित्रकार के चयन की स्वाभाविक परिणति करनेवाली अकृत्रिम षडङ्ग-माला ही चित्र है। ‘शिल्परत्न’ में लिखा है—‘चित्रं रति यत् चित्रम्’ अर्थात् जो चित्र आनन्दित करता है वही वस्तुतः चित्र है और यह आनन्द ‘रस’ से उत्पन्न होता है—‘रसो वै सः’ यह आत्मा का सस्कार करता है—‘आत्मानं संस्कुरुते’ यह आत्मा अगर पट, भित्ति या फलक किसी पर भी चित्रित या अधिष्ठित रहता है तब एकमात्र वही चित्र है। आत्मा आत्मीयता के लिए व्याकुल रहती है। चारों ओर के वातावरण की आत्मीयता में अपने को प्रकट करने के लिए उसमें (आत्मा में) एक विशाल अभिव्यक्ति की वेदना या व्याकुलता उदित होकर निरन्तर कार्यरत रहती है। इस व्याकुलता के उदय होने पर उस चित्रकार की अभिव्यक्ति या रचना ही ‘चित्र’ है। यह रूप, प्रमाण, भाव, लावण्य, सादृश्य और वर्णिका भग के द्वारा प्रकट होती है।

### चित्रकला के छह अंग ( षडङ्ग )

भारतवर्ष में चित्रकला की स्वस्थ परम्परा अति प्राचीन काल से विद्यमान थी। अजन्ता के चित्रों को देखकर इस बात की पुष्टि और अधिक हो जाती है कि भारतीय धर्म और समाज में चित्रकला को विशिष्ट स्थान प्राप्त था और यदि चित्रकला का शास्त्रीय रूप विद्यमान था तो चित्रकला के नियम एवं विधि-विधान भी रहे होंगे। चित्रविद्या के साथ चित्रकला के षडङ्ग का भी प्रचलन रहा होगा। इसलिए यशोधर पंडित ने कामसूत्र की टीका ‘जयमंगल’ में ‘आलेख्य’ की टीका करते हुए निम्न श्लोक उद्धृत किया—

**रूपभेदाः प्रमाणानि भावलावण्ययोजनम्।**

**सादृश्य वर्णिकाभंग इति चित्रं षडङ्गकम्॥**

अर्थात् रूपभेद, प्रमाण, भाव, लावण्ययोजना, सादृश्य और वर्णिकाभंग ये चित्रकला के छह अङ्ग हैं।

यशोधर पंडित जयपुर के अधिपति प्रथम जयसिंह के सभा-पंडित थे। उनका कार्यकाल 11-12वीं शती निश्चित होता है। उन्होंने 'आलेख्य' की टीका में जिन छह अङ्गों (षडङ्ग) का उल्लेख किया है वह निश्चय ही भारतवर्ष की चित्रकला में सुदीर्घ परम्परा के रूप में विद्यमान रहा होगा जिसके आधार पर उन्होंने इसे लिपिबद्ध किया।

भारतीय चित्रकला के पुनर्जागरण काल (Renaissance) के सस्थापक शिल्पाचार्य अमनीन्द्रनाथ टैगोर ने भारतीय चित्रकला को महिमामंडित करने के उद्देश्य से उक्त श्लोक की व्याख्या के रूप में एक विस्तृत निबन्ध 'भारत शिल्प के षडङ्ग' शीर्षक से प्रस्तुत किया जो 'भारती' पत्रिका में प्रकाशित हुआ और जिसका अनुवाद विश्व की विभिन्न भाषाओं में हुआ। इसका हिन्दी अनुवाद डॉ० महादेव साहा ने प्रस्तुत किया जो हिन्दी साहित्य सम्मेलन की शोध-पत्रिका 'सम्मेलन-पत्रिका' के कला अंक में प्रकाशित हुआ।

हमारा षडङ्ग, यशोधर के बहुत पहले प्राचीन काल से ही भारतीय शिल्पियों को सुविदित था क्योंकि हम देखते हैं कि ई० 479 से 501 के बीच चीन के शिल्पाचार्य शीहो (Hsieh Ho) ने चित्र के जो षडङ्ग (Six Canons) लिपिबद्ध किये वे हमारे षडङ्ग से बहुत-कुछ मिलते हैं। कहते हैं कि अमिताभ बुद्ध मूर्ति सर्वप्रथम चीनी शिल्पी ताई कुसी (Tai Kuci) ने 300 ई० में बनाया। इससे इस सम्भावना को बहुत बल मिलता है कि बौद्ध शिल्प-पद्धति के साथ हमारे चित्र का षडङ्ग भी चीन पहुँचा।

प्राचीन सभ्यता के केन्द्र भारत एवं चीन के चित्रकला षडङ्ग में बड़ा साम्य है। इसे तुलनात्मक अध्ययन से भली-भाँति समझा जा सकता है। चीन का षडङ्ग इस प्रकार है—

1. Spiritual Tone and Life-movement (आध्यात्मिक भाव और जीवन छन्द)
2. Manner of brush-work in drawing lines (रेखांकन में तूलिका प्रयोग की विधि)
3. Form in its relation to object. (वस्तु के सापेक्ष आकार)
4. Choice of colour appropriate to the objects. (वस्तु के अनुरूप रंगों का चयन)
5. Composition and grouping (संयोजन एवं समूहीकरण)
6. The copying of classic masterpieces. (उच्चकोटि की श्रेष्ठतम कृति की प्रतिलिपि)

—*Sei-Ichi Taki, The Kokka, No 224*

अन्य विद्वानों ने चीनी षडङ्ग का दूसरी तरह से अनुवाद किया। जैसे—

1. Rhythmic vitality (गतिमान प्राण-छन्द)
2. Anatomical structure (शारीरिक संरचना)
3. Conformity with nature (प्रकृति से समानरूपता)
4. Suitability of colouring (वर्ण विन्यास या रंगों की उपयुक्तता)
5. Artistic composition (कलात्मक संयोजन)
6. Finish (परिसजा या फिनिश)

—*Giles, Introduction to history of Chinese Pictorial Art, p 24*

इसी तरह हिरथ (Hirth), बिन्यान (Binyou) तथा जापान के प्रसिद्ध शिल्पशास्त्री आकाकुरा (Okakura) ने चीनी षडङ्ग की अलग-अलग व्याख्या की है।

अमनीन्द्रनाथ टैगोर का कथन है चीन का षडङ्ग नाना मुनियों के नाना मत के कुहरे के अन्दर से किस प्रकार प्रकट होता है और देश काल पात्र भेद से वह किस प्रकार परिवर्तित



और परिवर्द्धित हो उठा है, वह यद्यपि हमारे देखने की वस्तु है और प्राच्य जगत् के दो महादेशों में कौन-सा प्राचीनतर है, इसका भी निर्णय करना हमारा कर्तव्य है, फिर भी चित्र और उसके षडङ्ग के सम्बन्ध में जो स्वतंत्र चिन्तन और ध्यानादि वात्स्यायन के बहुत पहले से हमारे अंदर प्रचलित हुआ था उसी का यथासम्भव विवेचन करना हमारा प्रधान लक्ष्य है।'

अवनी बाबू ने चित्रकला के छह अङ्गों की व्याख्या करने के पहले उनका अंग्रेजी अर्थ निरूपित किया जो इस प्रकार हैं—

- 1 रूपभेद — Knowledge of appearance
- 2 प्रमाण — Correct perception, measure and structure of forms.
- 3 भाव — The action of feelings on forms
- 4 लावण्य-योजना — Infusion of grace, artistic representation
- 5 सादृश्य — Similitudes
- 6 वर्णिकाभग — Artistic manner of using the brush and colours

ठाकुर महोदय और अन्य विद्वानों ने प्रत्येक अङ्ग की व्याख्या अपने-अपने तरीके से की है लेकिन उन विवेचनाओं का मूलमंत्र एक ही है। संक्षेप में चित्रकला के छह अङ्ग (षडङ्ग) इस प्रकार हैं—

### 1. रूपभेद

रूप अनन्त हैं। उनके विस्तार की कोई सीमा नहीं है। बच्चा पहली बार जब धरती माँ की गोद में आँख खोलता है तो वह रूप का ही दर्शन करता है। 'ज्योतिः पश्यति रूपाणि' अर्थात् ज्योति से रूप का अनुभव होता है। मनुष्य के अन्दर की ज्योति, ब्रह्माण्ड की ज्योति सभी रूप का ही आराधन कर रहे हैं।

रूप के इस अनन्त भेद को कलाकार कैसे पहचानता है, यह उसके ज्ञान पर निर्भर करता है। 'ननु ज्ञानानि भिद्यन्तामाकारस्तु न भिद्यते।' (पचदशी) वह ज्ञान ही है जो आकृति की वास्तविक विभिन्नता को अनुभव करता है।

रूप कहते हैं आकृति को। प्रत्येक मानव आकृति में वय, समाज एवं देश के अनुसार जो भिन्नता होती है, उनके रहन-सहन, पहनावा या बात-व्यवहार में जो अन्तर होता है; दुःख-सुख, उल्लास, प्रफुल्लता, दया, ममता, करुणा आदि मानवीय भावों की सृष्टि से उनके अङ्ग-प्रत्यङ्ग में जिन भाव-भगिमाओं का अभ्युदय होता है इन्हीं सब का ज्ञान ही रूपभेद है। यह भेदाभेद कलाकार को ज्ञान चक्षु द्वारा प्राप्त होता है।

दूसरे शब्दों में रूप के पहचान के दो माध्यम हैं। एक तो आँखों के द्वारा और दूसरा आत्मा के द्वारा। दृष्टि के द्वारा हम किसी लम्बी, छोटी, चौरस, गोल, मोटी, पतली, सफेद या काली आदि विविध आकार-प्रकार अथवा विभिन्न रंगों की वस्तुओं को ग्रहण करते हैं। किन्तु उस वस्तु या आकृति के भीतर जो व्यापक सौन्दर्य, अनन्त अलकृत और अपरिमित माधुर्य निहित है उसको देखकर नहीं, अनुमान कर, चिन्तन कर आत्मा के द्वारा पहचान सकते हैं। आगे चलकर हम एक वस्तु से दूसरे की तुलना कर रूपभेद को समझने लगते हैं।

मन की रुचि या दीप्ति को ————— बनाना ही रूप साधना है क्योंकि सौन्दर्य वस्तुगत नहीं बल्कि दृष्टिगत होता है और बाह्य दृष्टि प्रमित हो सकती है इसलिए अन्तर्दृष्टि के द्वारा रूप को

पहचानकर, उसे रुचि के अनुकूल दीस करके ही एक कलाकार रूपभेद पर अधिकार प्राप्त कर सकता है।

रूपभेद में मानव आकृति के लक्षण तथा अभिजात भी सम्मिलित हैं। लक्षण में तात्पर्य हिन्दू सामुद्रिकी की उन विशेषताओं से है जिनके होने से मनुष्य राजा, महापुरुष, योगी, भोगी अथवा योद्धा इत्यादि होता है।

## 2. प्रमाण

प्रमाण कहते हैं मान, कद, कैंडा, सीमा अर्थात् वस्तु के व्यौर को। प्रमाण चित्रविद्या का वह अङ्ग है जिसके द्वारा चित्रित आकृति का मान (लम्बाई-चौड़ाई) निर्धारित किया जाता है जिससे उस आकृति या वस्तु में यथार्थता का बोध होने लगता है। वस्तु रूप के बारे में प्रमा या भ्रमविहीन ज्ञान प्राप्त करना प्रमाण का मुख्य कार्य है। प्रमा चित्रकार के अन्तःकरण का मापदण्ड है जिसके द्वारा वह सीमित एवं अनन्त दोनों को मापने में सक्षम होता है। प्रमा से केवल दूरी-निकट को ही नहीं दिखाया जाता वरन् चित्रकार किस वस्तु को कितना दिखाये कि वह मनोहर एवं मनभावन प्रतीत हो इसका भी निर्णय होता है। अतः प्रमाण केवल माप ही नहीं, प्रमातृचैतन्य है जो हमारे अन्दर और बाहर को परिमिति देता है—

मातुर्मानाभिर्निष्पत्तिनिष्पन्नम् मेयमेति तत् ।

मेयाभिसंगतम् तच्च मेयाभत्वम् प्रपद्यते ॥

प्रमाण के द्वारा हम मनुष्य, पशु-पक्षी आदि की भिन्नता और उनके विभिन्न भेदों को ग्रहण कर सकते हैं। पुरुष और स्त्री की लम्बाई में क्या अन्तर होता है, उनके समस्त अवयवों का समावेश किस क्रम एवं अनुपात में होना चाहिए अथवा देवताओं और मनुष्यों के चित्रों के कद का क्या मान है ये सभी बातें प्रमाण के द्वारा निर्धारित होती हैं।

विष्णुधर्मोत्तर पुराण के चित्रसूत्र प्रकरण में विभिन्न मानव आकृतियों के नख से शिख तक का मान, ताल एवं अंगुल में सुनिश्चित किया गया है। इसके अतिरिक्त उन सभी मान, उपमान तथा क्षय-वृद्धि पर प्रकाश डाला गया है जिससे आकृति अपनी पूर्णता प्राप्त कर सके।

## 3. भाव

मानव मन अपने भावों के अनुकूल ही सासारिक अनुभवों को अपनी कृति में अभिव्यक्ति देता है। भाव ही कुछ अन्य स्थितियों के संयोजन से 'रसत्व' को प्राप्त होता है। अतः किसी भी कलात्मक अभिव्यक्ति में भावों का बहुत बड़ा योगदान होता है। किसी कृति के निर्माण में कलाकार का एक ही लक्ष्य होता है और वह है आनन्द प्राप्ति। रस इसी आनन्द का पर्यायवाची है। मनुष्य के सारे क्रिया-कलाप आनन्द (संतोष) प्राप्ति के लिए ही होते हैं। भाव (रस) किसी भी कलाकृति की आत्मा है जिसे अभिव्यक्ति देने के लिए कलाकार चित्रकला के अन्य अङ्गों का सहारा लेता है।

भाव कहते हैं आकृति की भङ्गिमा को, उसके स्वभाव, मनोभाव एवं उसकी व्यंग्यात्मक प्रक्रिया को। भारतीय चित्रकला में भावाभिव्यक्ति को बड़ा महत्व दिया गया है। भिन्न-भिन्न भावों की अभिव्यंजना से शरीर में भिन्न-भिन्न विकारों का जन्म होता है। भाव एक मानसिक प्रक्रिया है, जिसके लक्षण कायिक धर्मों के द्वारा अभिव्यक्त होते हैं। मन में जिस रस का जो भाव पैदा होता है उसी के अनुसार शरीर में भी परिवर्तन के लक्षण प्रकट होते हैं। शारीरिक अङ्गों के परिवर्तन द्वारा हृदय के भावों को दर्शित करने की प्राचीन चित्रों में अधिकता से देखने को मिलती है।

चित्रसूत्रकार ने चित्र के लिए नौ रसों की व्यवस्था की है—

**शृङ्गारहासकरुणवीररौद्रभयानकाः ।**

**वीभत्साद्भुतशान्ताश्च नव चित्ररसाः स्मृताः ॥**

इन नौ रसों के चित्रण के लिए किस प्रकार के भाव चित्र में दिखाये जायँ इसका विस्तृत वर्णन भी दिया गया है।

अजन्ता के चित्रों में जो भावाभिव्यक्ति दिखायी पड़ती है उससे यह भलीभाँति सिद्ध होता है कि भारतीय चित्रकला भावप्रधान है।

#### 4. लावण्य-योजना

लावण्य कहते हैं कान्ति, दीप्ति अथवा लुनाई को। लावण्य बाह्य सौन्दर्य का व्यञ्जक है। 'उज्ज्वल नीलमणि' में कहा गया है—

**मुक्ताफलेषुच्छायायास्तरलत्वभिवान्तरा ।**

**प्रतिभाति यदङ्गेषु तल्लावण्यमिहोच्यते ॥**

— उज्ज्वल नीलमणि

अर्थात् मोती की रूपराशि निष्प्रभ होती है यदि उसमें लावण्य की दीप्ति न हो। इसी प्रकार चित्र के रूप, प्रमाण और भाव सभी निष्प्रभ हैं यदि उनमें लावण्य की दीप्ति न हो।

रूपभेद, प्रमाण और भाव का जिस प्रकार चित्र पर एक बन्धन होता है उसी प्रकार लावण्य-योजना का भी बन्धन होता है। किन्तु वह सुकोमल, सुकुमार तथा सुनिश्चित सौन्दर्य बन्धन है जिसके द्वारा चित्र नयनाभिराम एवं मनोहर बन जाता है।

भाव द्वारा कभी-कभी चित्र में रुक्षता आ जाती है जिसे लावण्य ही दूर कर सकता है। वह भाव का अवरोधक न होकर उसकी सुन्दरता एवं कान्ति को टेदीप्यमान करता है। लेकिन लावण्य-योजना उचित रूप (मात्रा) में होनी चाहिए। अत्यधिक लावण्यता भी भाव को नष्ट कर देती है। अतः चित्रकार को भली-भाँति सोच-समझकर लावण्य का प्रयोग करना चाहिए। जिस प्रकार नमक के न रहने से भोजन का स्वाद फीका हो जाता है उसी प्रकार लावण्य के न रहने से भी रसास्वादन में कठिनाई आती है।

लावण्य-चित्रण सुरुचिसम्मत, शुद्ध एवं संयत होता है इसलिए जैसे ही इसका प्रयोग होता है चित्र एक प्रकार की दीप्ति, कान्ति और आभा से जगमगा उठता है।

#### 5. सादृश्य

सादृश्य का अर्थ है हूबहू, प्रतिरूप, सरूपता अथवा विचारों और आकृति में समानता।

चित्र काल्पनिक हो अथवा सत्य उसे ऐसा होना चाहिए कि देखनेवाला व्यक्ति तुरन्त पहचान ले। प्राचीन ग्रन्थों में चित्रों द्वारा उनके बिम्ब के पहचान लिये जाने की चर्चा प्रायः आती है। किसी मूल वस्तु के साथ उसकी प्रकृति की समानता का नाम हो सादृश्य है। किसी रूप के भाव को किसी दूसरे रूप की सहायता से प्रकट कर देना ही सादृश्य है किन्तु सादृश्य दिखाते समय वस्तु की आकृति की अपेक्षा उसकी प्रकृति या उसके स्वधर्म के पक्ष का सादृश्य दिखाना अधिक उपयुक्त है। जिस वस्तु को हम चित्रांकित करते हैं उसमें यदि मूल वस्तु के गुण-दोष अविकल रूप से समाविष्ट न हुए हो तो वह वास्तविक कृति नहीं कही जा सकती। उदाहरण के लिए यदि हम कृष्ण का चित्र अंकित करना चाहें तो हमें देखना होगा कि उनमें ऐसी क्या क्या विशेषताएँ होनी चाहिए जो केवल कृष्ण में ही पायी जाती हैं

ऐसी अनेक बातें हैं जो सादृश्य द्वारा जानी जा सकती हैं। चित्र चाहे कल्पनाप्रसूत हो या वास्तविक किन्तु दर्शक उसको पहचानने में यदि भुल नहीं करता या किसी प्रकार की दुविधा में नहीं पड़ता तो वही चित्र शुद्ध कहा जायगा। ऐसा सादृश्य के द्वारा ही सम्भव है।

चित्रसूत्रकार ने चित्र में सादृश्य दिखाना ही चित्र की सबसे बड़ी विशेषता माना है। उसका कथन है—

**चित्रे सादृश्यकरण प्रधान परिकीर्तितम्।**

यही नहीं, वह यह भी कहता है कि चित्र का शुभ लक्षण यही है कि वह सजीव—सा सौंस लेता हुआ—सा दिखे—

**सश्वास इव यच्चित्रंतच्चित्र शुभ लक्षणम्।**

शिल्पाचार्य अवीन्द्रनाथ टैगोर ने पंचदशी का उल्लेख करते हुए लिखा है कि मस्तिष्क जब किसी वस्तु की आकृति के साथ प्रवाहित होता है तो इस प्रकार तदनु रूप हो जाता है जिस प्रकार पिघला हुआ ताँबा साँचे में पहुँचकर इच्छित आकृति का बन जाता है। इस प्रकार चित्र में आकृति और भावना दोनों का सादृश्य आवश्यक है।

## 6. वर्णिकाभंग

नाना वर्णों की सम्मिलित भंगिमा को वर्णिकाभंग कहते हैं। किस स्थान पर किस रंग का प्रयोग करना चाहिए तथा किस रंग के समीप किसका संयोजन होना चाहिए ये सभी बातें वर्णिकाभंग के द्वारा ही जानी जा सकती हैं। रंगों के भेद-भाव से ही हम वस्तुओं को विभिन्नता व्यक्त करने में समर्थ हो सकते हैं।

यद्यपि प्रमुख वर्ण पाँच प्रकार के माने गये हैं किन्तु उनके सम्मिश्रण से सैकड़ों उपवर्णों की सृष्टि होती है। प्रकृति, व्यक्ति, पशु, पक्षी, वृक्ष, लता आदि अनन्त प्रकार के चित्रों में रंगों का किस भाँति उचित प्रयोग होना चाहिए, चित्रकार के लिए यह जानना परम आवश्यक है और इसका ज्ञान वर्णिकाभंग की साधना से ही हो सकता है। इसलिए वर्णिकाभंग चित्र के षडङ्गों में सबसे कठिन साधना होती है।

रूप के भेदाभेद को नेत्रों द्वारा समझा जा सकता है। पमाण पर बिना तूलिका के ही अधिकार प्राप्त हो सकता है। भाव, लावण्य, सादृश्य को देख-समझकर जाना जा सकता है लेकिन वर्णिकाभंग को तो तूलिका से ही पकड़ना होगा। यदि कलाकार तूलिका नहीं चला सकता तो सादा कागज कोरा ही रह जायगा। तूलिका पकड़ने में हाथ जरा भी न काँपे और कलाकार की इच्छा बाँधे एक बाल भर भी आगे न बढ़े। तूलिका को वश में लाना एवं वर्णों की सही पहचान निश्चय ही बड़ा कठिन कार्य है।

नाट्यशास्त्र में कहा गया है—

**वर्णानाम तु विधिम् ज्ञात्वा तथा प्रकृतिमेव च कुर्यादंगस्य रचनाम्।**

वर्णों की विधि और प्रकृति को समझ करके ही आकृति बनानी चाहिए।

## भारतीय चित्रकला की विशेषताएँ

भारतीय कलाकार अपनी कृतियों का सृजन अपने अन्तःकरण की प्रेरणा से करता है। उसका मन यथार्थ की अपेक्षा कल्पना और अतःप्रेरणा से अधिक उद्भासित हुआ है। इसका मुख्य कारण यह है कि वह धर्म आस्था और विश्वास से अत्यधिक प्रेरित रहा है। किसी भी यथार्थ मॉडल से दैवी स्वरूप को वैसे भी सम्भव नहीं है

भारतीय कलाकार अपनी अटूट और दुस्साध्य साधना के बल पर निराकार को साकार करने में सफल होता है। भारतीय कला की आध्यात्मिक भाव-भूमि कलाकार की कल्पना को सक्रिय कर उसे उस स्थान पर ले जाकर खड़ा करती है जहाँ वह सत्यम्, शिवम् एव सुन्दरम् स्वरूप का निर्माण कर अपनी कृतियों में शाश्वत सत्य तथा अनन्त दीप्त पुज को समाहित करता है।

भारतीय चित्रकला में धर्म के साथ लोकमत का अन्योन्याश्रित सम्बन्ध है। लोक-जीवन की महती मान्यताओं को आत्मसात् कर कलाकार ने कला के आदर्श को और अधिक गौरव प्रदान किया। सनातन धर्म, बौद्ध धर्म तथा जैन धर्म के अन्तर्गत अनेक लोक-कथाओं और लोक-विश्वासों के आधार पर यक्ष, नाग, गधर्व, वृक्षका, पृथ्वी, भगवती, अप्सरा और भूत-पिशाचों की पूजा-परम्परा को स्वीकार कर लोकजीवन में धर्म को अधिक परिपुष्टि प्राप्त हुई। दूसरे शब्दों में अपने-अपने धर्म की लोकप्रियता के लिए ही उसने लोकमान्यताओं को ग्रहण किया।

भारतीय चित्रकला हमेशा धर्म की सहचरी रही है। धर्म के प्रत्येक कार्य-व्यापार में चित्रकला का सक्रिय योगदान रहा। वैष्णव मत में चित्र-रचना को विशेष महत्त्व दिया गया और चित्र-दर्शन को भक्ति का एक अङ्ग बताया गया। बौद्ध धर्म में धर्म के व्याख्याता के रूप में उसका समादर किया गया। यही नहीं, बौद्ध धर्म के प्रचार-प्रसार में उसने महनीय भूमिका अदा की। जैन धर्म के पोथी चित्रण में इसका सक्रिय योगदान रहा। भारतीय धर्म, लोकविश्वास और आन्तरिक अभिव्यक्ति को सार्वजनीन एवं सर्वकालिक बनाने के लिए उसने अन्तर्राष्ट्रीय भाषा के रूप में कार्य किया। बौद्ध धर्म की मान्यताओं, विश्वासों और मतों को सुदूर देशों तक ले जाने का कार्य भारतीय कला ने ही संवहन किया।

भारतीय कलाकारों की सदैव से यह मान्यता रही है कि प्रतिकृति उतारने में कोई मर्यादा या निपुणता नहीं है। उसने हमेशा मौलिक उद्भावनाओं से युक्त चित्र-निर्माण में रुचि दिखायी। यही कारण है कि कला के क्षेत्र में उसे विश्व में श्रेष्ठतम सम्मान प्राप्त है। अजन्ता एव बाघ की कल्पनाप्रवण रचनाएँ विश्व की कलाकृतियों में बेजोड़ हैं।

भारतीय कला में प्रतीक चित्रण को बहुत अधिक महत्त्व प्राप्त है। मानव अपने गोपन भावों को प्रतीकों द्वारा व्यक्त करता है लेकिन उसके ये गोपन भाव धर्म एवं नैतिकता से अनुप्राणित हैं। पश्चिम में मनुष्य अपनी तुच्छता का अनुभव कर महत्त्वपूर्ण शक्ति के प्रति आस्थावान् हुआ जबकि भारतवर्ष में धर्म मानव-स्वभाव की विचित्र गति का द्योतक है। यहाँ आत्मज्ञान को कल्याण का मार्ग बताया गया है और धर्म को समाज का अनुगामी मानते हुए आपस्तम्ब ने अपने धर्मसूत्र में 'समय और रीति, जो सज्जनों को स्वीकार हो' उसे ही धर्म कहा। यहाँ धर्म का फल सुख है। आर्य धर्म ने समाज और धर्म को मिलाकर चलने की बात कही है। अतः हमारी कला में लोकतत्त्व, आस्था और विश्वास के प्रकटन में प्रतीकों की विशेष सहायता ली गयी। प्रतीक मन तथा बुद्धि की वस्तु है। मन तथा बुद्धि आत्मा के अनुयायी हैं। आत्मा चिरंतन सत्य है और इसी चिरंतन सत्य को भारतीय कला प्रतीक के सहारे व्यक्त करती है जो हमें परमानन्द का बोध कराती है।

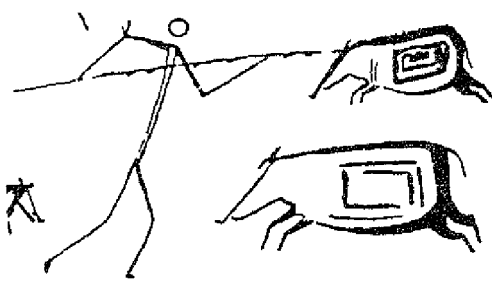
भारतीय कला में जो सर्वाधिक महत्त्व की बात दिखायी पड़ती है वह है मनुष्य के उल्लासमय जीवन में हर्ष और आनन्द के भाव जैसे फूट पड़ रहे हैं। प्रकृति के प्रत्येक कार्य-व्यापार में उल्लसित चेतना का संचरण हो रहा है। प्रागैतिहासिक चित्रों से लेकर आज तक की भारतीय कलाकृतियों में मानव मन के उत्साह उत्प्रेरणा और आनन्द के भाव सर्वत्र विद्यमान हैं।

इन कृतियों का सृजन मनुष्य के अन्दर उत्साह, उत्कर्ष एवं उन्नयन के भाव का जागृत करने के लिए किया गया है।

भारतीय कला में नैतिकता तथा आदर्श को बहुत अधिक महत्त्व दिया गया। चित्रकला में क्या बनाना चाहिए तथा क्या नहीं बनाना चाहिए इस पर चित्र लक्षण ग्रन्थों में विशद रूप से विवेचन हुआ है।

भारतीय चित्रकला रेखाप्रधान है जबकि अन्य पश्चिमी कला छाया प्रकाश और विचक्षणता पर विशेष बल देती है। रेखा गतिमय भाव और सूक्ष्म सौन्दर्य को प्रकट करने में समर्थ है जबकि छाया-प्रकाश मासलता, वासना और भावहीन रूप को प्रकट करता है। इसीलिए चित्रसूत्रकार ने कहा है—'रेखां प्रशंसन्त्याचार्याः' अर्थात् आचार्य चित्र की प्रशंसा में रेखा को प्रधान गुण मानते हैं। भारतीय चित्रों में रेखाओं का बड़ा महत्त्व दिखायी पड़ता है। भारतीय कलाकार की तूलिका में इतनी गति है कि थोड़े-से ही प्रत्यावर्तन से समुचित प्रभाव व रूपरेखा उभरकर सामने आ जाती है।





## प्रागैतिहासिक काल (Prehistoric Period)

मानव सभ्यता एवं संस्कृति के क्रमिक विकास के सम्यक् अध्ययन के लिए प्रागैतिहासिक चित्रों का अध्ययन अत्यन्त आवश्यक है। प्रागैतिहासिक चित्रकला का अध्ययन आज से कुछ समय पहले विश्वस्तर पर प्रारम्भ हुआ है। इस विषय पर इतने साक्ष्य प्राप्त हो चुके हैं कि अब इसका अध्ययन स्वतन्त्र विषय के रूप में होने लगा है। ससार के विभिन्न अचलो में प्राप्त प्रागैतिहासिक चित्र मानव जाति के प्रारम्भिक जीवनयात्रा की विशद कहानी हैं जिनमें आदि मानव के उल्लासमय जीवन के आन्तरिक भावों की सफलतम अभिव्यक्ति दिखायी पड़ती है।

हिन्दी का प्रागैतिहास (प्राक् + इतिहास) प्रीहिस्ट्री (Prehistory) का शाब्दिक अनुवाद है जिसका सर्वप्रथम प्रयोग सन् 1851 में डैनियल विल्सन ने अपनी पुस्तक 'दी अर्क्योलाजी एण्ड प्रीहिस्टोरिक एनाल्स आफ स्काटलैण्ड' में किया। उन्नीसवीं सदी के उत्तरार्द्ध में मानविकी शास्त्र (Humanities) में इसे स्वतंत्र विषय के रूप में सम्मिलित कर लिया गया और इस शब्द का प्रयोग इतिहास काल के पहले उस आदि काल के लिए किया गया जब मानव सभ्य होने की प्रक्रिया से गुजर रहा था। ऐतिहासिक काल अब केवल उतने मानव इतिहास के लिए कहा जाता है जहाँ तक विविध घटनाओं की निश्चित तिथियाँ प्राप्त होती हैं। प्रागैतिहास एवं इतिहास के मध्य का एक और विभाजन है जिसे आद्यैतिहासिक काल (Protohistoric Period) कहते हैं। वस्तुतः यह इन दोनों के बीच की एक कड़ी है जो प्रागैतिहास एवं इतिहास को एक-दूसरे से जोड़ती है। आद्यैतिहासिक काल में लिखित प्रमाण उपलब्ध न होते हुए भी ऐसे यथेष्ट प्रमाण प्राप्त होते हैं जिनसे इसके इतिहास पर पर्याप्त प्रकाश पड़ता है। भारतवर्ष में सिन्धु घाटी की सभ्यता इसी आद्यैतिहासिक काल के अन्तर्गत आती है। इस सभ्यता के लोग यद्यपि एक चित्रलिपि का प्रयोग करते थे जो उनके मुहरों पर दिखायी पड़ती है लेकिन अभी तक उन्हें पढ़ा नहीं जा सका है। अपनी इन्ही विशेषताओं के कारण हड़प्पा सभ्यता आद्यैतिहासिक काल के अन्तर्गत रखी गयी है।

मानव के उद्भव का इतिहास पृथ्वी के निर्माण एवं विकास से जुड़ा है जिसके अध्ययन के लिए भूतत्त्व विज्ञान (Geology), जीवाश्म विज्ञान (Palaeontology) एवं नृतत्व शास्त्र (Anthropology) आदि विज्ञानों की सहायता ली जाती है। इसका इतिहास इतना प्राचीन है कि वर्षों में इसकी गणना हो ही नहीं सकती। अतः वैज्ञानिक भूतात्त्विक कल्पों (Geological Ages) से गणना करते हैं। निश्चय ही मानवेतर स्थिति से मानव सम (Homonid) तथा मानव (Homo sapien) बनने में उसे कई कल्प लगे होंगे लेकिन हमारा अध्ययन मानव सभ्यता के उद्भव एवं विकास से जुड़ा है और पाषाणकाल मानव सभ्यता का आदिकाल माना गया है अतः हमें पाषाणकाल के कालक्रम को देखना होगा। विभिन्न विद्वानों ने सम्पूर्ण पाषाणकाल को कई भागों

मे बाँटा है। देश-काल के अनुसार शब्दावली में भी भिन्नता है। यहाँ हम यूरोपीय प्रागैतिहासिक शब्दावली के अनुसार भारतीय दृष्टिकोण से पाषाणकाल को निम्न कालक्रम में रख सकते हैं :-

### पाषाणकाल : कालक्रम

1 पुरापाषाण काल (Palaeolithic) 4,00,000 से 10,000 वर्ष पूर्व

इसे निम्न कालक्रम में विभक्त किया गया है :

(i) पूर्व पुरापाषाण काल (Lower Palaeolithic) 4,00,000 से 1,00,000 वर्ष पूर्व

(ii) मध्य पुरापाषाण काल (Middle Palaeolithic) 1,00,000 से 40,000 वर्ष पूर्व

(iii) उत्तर पुरापाषाण काल (Upper Palaeolithic) 40,000 से 10,000 वर्ष पूर्व

2 मध्य पाषाण काल (Mesolithic) 10,000 से 4,000 वर्ष पूर्व

3 नूतन पाषाण काल (Neolithic) 4,000 से 2,500 वर्ष पूर्व

(विभिन्न देशों में मध्य पाषाण काल का अंत तथा नूतन पाषाण काल का प्रारम्भ अलग-अलग समय में हुआ। उपर्युक्त कालक्रम भारत को ध्यान में रखकर दिया गया है।)

आदि मानव ने अपनी सुरक्षा एवं शिकार के लिए नाना प्रकार की वस्तुओं—पत्थर, लकड़ी, हड्डी आदि का प्रयोग किया होगा लेकिन पत्थर के अतिरिक्त अधिकांश वस्तुएँ अल्पकालिक हैं। प्रागैतिहास के संदर्भ में 'प्रस्तर उपकरण' शब्द का प्रयोग ऐसे पत्थरों के लिए किया जाता है जिसका प्रयोग आदि मानव ने किया। इन पत्थरों पर आदि मानव की कारीगरी (Human Workmanship) स्पष्ट रूप से परिलक्षित होती है। अस्तु आकारगत समता के होते हुए भी हम उन पत्थरों को इसके अन्तर्गत नहीं रखते जिन्हें मानव ने न सँवारा हो या न इस्तेमाल किया हो। प्रागैतिहासिक मानव के अध्ययन के लिए उनके द्वारा प्रयुक्त प्रस्तर उपकरणों का अध्ययन एवं विवेचन आवश्यक है। ये मानव मस्तिष्क के विकास के स्थूल प्रमाण हैं तथा प्रागैतिहासिक चित्रों की खोज के पहले इन्हीं के द्वारा उनके विकास की कहानी स्पष्ट होती है।

यहाँ की प्राचीन गुफाओं के उत्खनन से जो प्रस्तर उपकरण प्राप्त हुए हैं उनमें चॉपर (Chopper) एवं चॉपिंग (Chopping) विशेष महत्त्व रखते हैं। ये छोटे मोल पत्थरों से, एक या दो किनारों से फलक निकालकर बनाये गये हैं। इनका उपयोग मांस आदि को काटने के लिए होता रहा होगा। इस काल की संस्कृति के बारे में निश्चित रूप से कुछ नहीं कहा जा सकता। इसके बाद की संस्कृति एश्यूलियन (Acheulian) कही जाती है जिसके अवशेष प्रचुर रूप से मिले हैं। इन प्रस्तर उपकरणों में हैंड-एक्स (Handaxe—लेम्बे नुकीले व धारदार खोदने और छीलने के औजार), क्लीवर (Clever चौड़ी धारवाली कुदाल) मुख्य हैं और ये तकनीकी दृष्टि से विकसित हैं। इनकी सुडौल आकृति के आधार पर यह कहा जा सकता है कि एश्यूलियन (Acheulian) मानव के अन्दर सौन्दर्य-बोध का प्रस्फुटन हो चुका था। यह संस्कृति 3,00,000 वर्ष से 1,00,000 वर्ष तक पुरानी कही जा सकती है।

उपर्युक्त उपकरणों का चलन या उपयोग समाप्त हो जाने के बाद इनका स्थान फलक पर बने छोटे व पतले उपकरणों ने ले लिया जिनमें स्क्रैपर (Scraper—मांस काटने, खाल साफ करने व लकड़ी छीलने के औजार) और अस्त्राग्र या पॉइंट (Point—लकड़ी के अग्रभाग में बाँधकर भाले के रूप में इस्तेमाल होनेवाला नोक) उपकरण मुख्य हैं। यह निएँडरथल मानव की मुस्तीरियन (Mousterian) संस्कृति जो यूरोप एवं पश्चिम एशिया में पायी गयी है के बहुत निकट है इसका काल 40 000 से 1 00 000 वर्षों के बीच माना गया है



इसके बाद की संस्कृति फ्रांस एवं अन्य क्षेत्रों में प्राप्त ऑरिगनेशियन संस्कृति से साम्य रखनी है। इसमें ब्लेड (Blade—लम्बे, पतले एवं समानांतर धारवाले) उपकरणों का प्राधान्य है। तराशकर बनाये गये स्केपर (Scraper) एवं (ब्यूरीन (Burn) धारवाले उपकरण अथवा तक्षणी) भी इसी काल के हैं। इसी पर्व में ढाँगदार भाले का अग्रभाग भी प्राप्त हुआ है जो अफ्रीका की अतीरियन संस्कृति के उपकरणों से मिलता-जुलता है। इस संस्कृति को आज से 40,000 से 10,000 वर्षों के बीच रखा जा सकता है। प्रागैतिहासिक शब्दावली में इसे उत्तर पुरापाषाण काल के नाम से अभिहित किया गया है।

जैसा कि हम पहले कह आये हैं कि प्रस्तर उपकरणों का अध्ययन हमें पाषाणकालीन मानव के विकास की थोड़ी-बहुत जानकारी देता है लेकिन प्रागैतिहासिक चित्रों ने मानव-विकास की जो कहानी कही है उसका रंग ही अलग है। वे आदिम मानव के आन्तरिक भावों की अभिव्यक्ति हैं अतः मानव सभ्यता की चित्रित झाँकी हमें यही देखने को मिलती है। इन चित्रों से आदिमानव के तत्कालीन जीवन पर प्रकाश तो पड़ता ही है, इनके द्वारा उनके कार्य-कलाप तथा रहन-सहन के तरीकों का भी ज्ञान होता है। मानव मन की कल्पना शक्ति कहाँ तक उड़ान ले सकी थी तथा गुहागृही मानव ने कितनी प्रगति की थी इन सभी का लेखा-जोखा इन शैल-चित्रों में स्पष्ट रूप से उभर आया है।

### प्रागैतिहासिक चित्रों की सर्वप्रथम खोज

सर्वप्रथम संसार का ध्यान प्रागैतिहासिक चित्रों की ओर अल्तामीरा की चित्रमय गुफाओं की खोज के बाद आकृष्ट हुआ। इसके पहले भारतवर्ष में अजन्ता शैल-चित्रों की खोज सन् 1819 में हो चुकी थी जिसने सम्पूर्ण विश्व को अपने कलात्मक वैभव से चमत्कृत कर दिया था।

स्पेन में अल्तामीरा गुफा के प्रागैतिहासिक चित्रों की खोज नितान्त आकस्मिक एवं अप्रत्याशित रूप से सन् 1879 में हुई। एक शिकारी घोड़े पर सवार अपने कुत्ते के साथ सान्तिलाना के पास अल्तामीरा की ढलान की ओर बढ़ रहा था। उस समय वह बेफिक्री से आगे बढ़ रहा था क्योंकि उसका शिकार गायब हो चुका था। कुछ दूर इसी प्रकार आगे बढ़ने के बाद उसे घोड़े के पीछे आ रहे कुत्ते ही आहट न मिली तो उसने पीछे मुड़कर देखा, कुत्ता गायब। शिकारी ने जोरदार आवाज लगायी। कुत्ते ने भौंककर जवाब दिया लेकिन शिकारी को लगा जैसे आवाज किसी खोह से आ रही है। डरते हुए वह आवाज की ओर बढ़ा। उसे धनी झाड़ियों के पीछे छिपा हुआ पथरीला द्वार दिखायी पड़ा। शिकारी ने पुनः आवाज लगायी लेकिन गुफा में अन्दर तक घुसने की हिम्मत न हुई। तब तक कुत्ता दौड़ता हुआ आकर उसके पैरों पर लोटने लगा। अँधेरी गुफा में घुसना मुनासिब न समझ उसने अपनी राह ली। शिकारी ने कई जगह इस रहस्यमयी गुफा की चर्चा की लेकिन किसी ने इस पर ज्यादा ध्यान न दिया।

छह साल बाद मार्सेलीनो द सौतुओला (Marcelino de Sautuola) को इस गुफा की जानकारी एक मजदूर ने दी। मार्सेलीनो को पुराने इतिहास में बहुत रुचि थी इसलिए अपनी ही जमीन में स्थित उस गुफा की खोज करने लगा लेकिन तब तक सालों की बरसात एवं बर्फ गिरने से उस गुफा का द्वार बंद हो गया था। वह निराश न हुआ और गर्मियों में वहाँ की जमीन साफ करानी शुरू की। सफाई के दौरान ही उसने ढलान पर भठी नाली-सा कुछ दिखायी दिया। वह उसे साफ कराने लगा।

कुछ वर्षों की सफाई एवं खुदाई के बाद गुफा के द्वार के पास का मलबा हट गया और सुरंग दिखायी पड़ने लगी। मार्सेलीनो बड़ा प्रसन्न हुआ एक दिन वह अपनी नन्हई लड़की मारिया के

साथ लैम्प लिये हुए गुफा के अन्दर घुसा। मारिया अपने पिता के कार्यों में बराबर दिलचस्पी लिया करती थी। दोनों आगे बढ़े। गुफा सँकड़ा गज महंगे थीं। आगे चलकर लैम्प की रोशनी में आगे बढ़ती हुई मारिया की निगाह एक बार जैसे ही ऊपर भागी वह चिन्तित उठी, "पापा, मीरो तोरोस पिन्तादोसा" (पापा, उधर देखो वह सॉट-सॉट)। मार्सेलिनो जोका और सजग हो इधर-उधर देखने लगा। जब मारिया के इशारे की ओर नजर गयी तो वह आश्चर्यचकित रह गया। बगल की दीवार पर विशाल सॉट-सॉट नीचे किये हुए चित्रित था। यह चित्र सप्सर के आदि मानव द्वारा चित्रित किया गया था। उसने रोशनी आगे बढ़ायी तो भीति भीति के रंगों में अनेक आकृतियाँ चमक उठीं। दोनों अचरज से आकुल बाहर आये और चित्रों की रक्षा हेतु पहरा बैठा दिया।

मार्सेलिनो ने इस गुफा की खोज की सूचना पुरातत्त्व एवं इतिहास के परिषदों के पास भेजना शुरू किया। सप्सर के कलाविद् अल्तामीरा जा पहुँचे और उन्होंने कहा कि ये चित्र सप्सर के सबसे पुराने चित्रों में से हैं जिन्हे आदि मानवों ने बनाया है। मार्सेलिनो की इस खोज ने विश्व की चित्रकला के इतिहास में एक नया अध्याय जोड़ दिया।

### विदेशी क्षेत्र के शैल-चित्र

उत्तरी स्पेन में कैंटेब्रिया (Cantabria) से पिरें (Pyrenees) तक तथा पेरिगार्ड (Perigord) एवं वेजर (Vezere) नदी की घाटियों में लगभग 100 चित्र गुफाओं की शृङ्खला मिली है। उनमें अल्तामीरा (Altamira), बसाण्डो (Basondo), कुवा डेल कास्टिलो (Cueva del Castillo), ला पेसीगा (La-Pasiega) हॉर्नॉस डेला पेना (Hornos de la Pena), पिण्डान (Pindal) एवं पेना दे काउडेमो (Pena de Caudemo) नामक गुफाएँ शैलचित्रों के लिए विशेष उल्लेखनीय हैं।

सन् 1929 में एम० सी० बर्किट एवं अबे० यच० वुडल ने दक्षिण स्पेन के शैलचित्रों का विशेष अध्ययन प्रस्तुत किया जिससे स्पेन के अल्तामीरा, कोगुल (Cogul) आदि 32 चित्रमय गुफाओं पर प्रकाश पड़ा। ये चित्र बास्क (Basque), सन्तांदर (Santander), अस्तुरिया (Asturias), ओल्ड कैसेल (Old Castile) एवं अन्दालूसिया (Andalusia) क्षेत्रों में स्थित हैं।

यहाँ यह विशेषरूप से उल्लेखनीय है कि अल्तामीरा के पशु-चित्र अफ्रीका के खोटसा गुफा (Khotsa Cave) के पशु-चित्रों से बहुत अधिक साम्य रखते हैं तथा पूर्वी स्पेन के साल्तादोरा (Saltadora) गुफा की धनुर्धर आकृतियाँ बसूटोलैण्ड (Basutoland) की बोगाटी पहाड़ी (Bogau Hill) के शैल-चित्रों में अंकित योद्धाओं से मिलती-जुलती हैं। इस सभ्यता के बारे में विद्वानों के बहुत-से मत प्राप्त हैं जिनमें से एक यूरोप एवं अफ्रीका के बीच सांस्कृतिक सम्बन्धों की कल्पना भी है।

स्पेन के ही तटवर्ती प्रदेश में परपेल्लो (Perpello) एवं मीनाटेडा (Mimteda) की गुफाएँ शैल-चित्रों के लिए विशेष महत्त्वपूर्ण हैं जहाँ अनेक शैलियों एवं प्रस्तरों में चित्र अंकित हैं।

स्पेन की तरह ही फ्रांस में प्रागैतिहासिक चित्रों की विपुल सम्पदा प्राप्त हुई है। रीवियर Riviere) ने डॉरडॉंग (Dordogne) प्रदेश में स्थित 'ला-माउथ केबर्न' (La mouthe Cavern) नामक गुफा का सन् 1895 में पता लगाया। इसी तरह 1896 में 'पेर-नॉ-पेर' (Pair-non-Pair), 1901 में 'फॉ-द-गॉ' (Font-de-Gaume) और 1908 में 'मार्सुलास' (Marsulas) के शैल-चित्र

प्रकाश में आये लेकिन सबसे बड़ी उपलब्धि लास्को (Lascaux) के प्रागैतिहासिक चित्रों की खोज (1940) के बाद हुई। लास्को गुफा की खोज-कथा अल्तामीरा घटनाक्रम से कम रोचक नहीं है। सन् 1940 के पहली सितम्बर को पाँच लडके अपने कुत्ते के साथ सैर को निकले। अचानक उनका कुत्ता कही खो गया। उन्होंने आवाज लगायी। समीप के एक छेद से कुत्ते की आवाज सुनायी पड़ी और जब उन पाँचों ने छेद को चौड़ा किया तो वे चित्रित गुफा के अद्भुत सप्तास में जा पहुँचे।

लास्को गुफा लगभग 20 मीटर लम्बी तथा 9 मीटर चौड़ी है जिसकी दीवार तथा ऊपरी छत पर अनेक गतिशील पशु-चित्र अंकित हैं। लास्को के चित्र अल्तामीरा के चित्रों से किसी प्रकार कम नहीं हैं। प्राचीनता की दृष्टि के लास्को के चित्र अल्तामीरा के चित्रों से प्राचीन हैं। सन् 1989 में फर्नेण्ड विण्डेल्स (Fernand Windels) ने अपनी पुस्तक 'द लास्को केव पेंटिंग्स' में यहाँ के चित्रों के बारे में विस्तृत परिचय दिया है।

इसी तरह विश्व के कई भागों से प्रागैतिहासिक शैल-चित्रों की खोज के विवरण प्राप्त हुए हैं और विश्व के प्रागैतिहासिक कला-केन्द्रों की नित-नवीन खोज हो रही है। नये-नये शैल-चित्र प्रकाश में आ रहे हैं। इसी वर्ष (1995) में फ्रान्स की कुछ नयी चित्रित गुफाएँ प्राप्त हुई हैं जिनका विवरण दूरदर्शन द्वारा 19 जनवरी 1995 को प्रसारित किया गया था।

### भारत में प्रागैतिहासिक चित्रों की खोज

भारतवर्ष में प्रागैतिहासिक चित्रों की खोज के पहले ऐसे कई प्रमाण प्राप्त हो चुके थे जिनके द्वारा यह सिद्ध हो गया था कि सप्तास के सबसे प्राचीन आदि मानव यहाँ निवास करते थे। सर्वप्रथम मद्रास के निकट पल्लवरम् नामक स्थान से रावर्ट ब्रूश फुट ने 13 मई, 1863 को एक प्रस्तर उपकरण खोज निकाला। इसी समय मद्रास के निकट पूर्व प्रस्तर युग के एक कलापूर्ण शिला-खण्ड का पता लगा। इसी तरह जियोर्लॉजिकल सर्वे आफ इण्डिया के द्वारा अतरम्पक्कम् और नानवरम् नदियों के किनारे कैंकड़ीले स्तर से पाषाणकालीन औजार खोज निकाले गये। सन् 1865 में ए० बी० वाइने ने हैदराबाद में गोदावरी के किनारे पैथान नामक स्थान से फासिल प्राप्त किया। इसी के बाद एच० एफ० व्लेनफोर्ड ने नर्मदा और गोदावरी घाटी के साक्ष्यों को देखने के बाद 1867 में अपना मत व्यक्त करते हुए कहा कि भारतवर्ष में मनुष्य का अस्तित्व यूरोप से कहीं अधिक प्राचीन है।

इसके पश्चात् 1868 में कैप्टन बीचिंग और वेल्लेन टाइनवाल ने चक्रधरपुर में पाषाण-युग के अवशेष प्राप्त किये जो पूर्व पाषाण एवं नव पाषाण काल दोनों के ही बताये जाते हैं। यहाँ से क्वार्ट्ज-स्क्रैपर (Quartz Scraper), फ्लिन्ट (Flint), पत्थर के नुकीले औजार, चाकू, खोदनेवाले लम्बे धारदार औजार तथा एक गोल पत्थर जिसके बीच में एक छेद है आदि प्राप्त हुए जिन्हें पूर्व पाषाण युग का माना गया है। इसके बाद सन् 1873 में हैकेट महोदय ने नर्मदा नदी के किनारे भूत्रा नामक स्थान से एक हस्त-कुठार प्राप्त किया। इस तरह भारतवर्ष में प्रागैतिहासिक दिशा में अनुसंधान कार्य प्रारम्भ हुआ। ये सब कार्य अंग्रेज अधिकारियों द्वारा ही किये गये जो आये तो थे राज्य करने लेकिन अपने घुमक्कड़ी स्वभाव एवं खोजी-प्रवृत्ति के कारण हमारी प्राचीन सभ्यता एवं सांस्कृतिक विरासत को उन्मीलित कर गये।

भारतीय शिला-चित्रों की खोज का प्रथम श्रेय भी इन्हीं विदेशी विद्वानों को ही जाता है भारतवर्ष के शैल चित्रों की ओर सर्वप्रथम ध्यान आकृष्ट करने का श्रेय आर्चिबाल काल्टाइल

(Archibald Carlleyle) तथा जॉन काकबर्न (John Cockburn) को है। उन्होंने सन् 1880 में कैमूर की पहाड़ियों के चित्रों का अलग-अलग परिचय दिया जो मिर्जापुर के निकट विन्ध्य क्षेत्र में स्थित है। कार्लाइल की खोज का विवरण कहीं प्रकाशित न हो सका केवल उसकी सूचना 'प्रोसीडिंग ऑफ द एशियाटिक सोसाइटी ऑफ बंगाल' फरवरी 1883 पृष्ठ 49 पर दी गयी। काकबर्न की खोज की सूचना भी उसी पत्रिका के पृष्ठ 123 पर थी। लेकिन उसका विस्तृत विवरण 'सोसाइटी के जर्नल' में प्रकाशित हुआ। ये चित्र थोड मंगर नामक शिलाश्रय में मिले थे। उन्होंने इस लेख के साथ गैंडे के शिकार दृश्य की रेखानुकृति भी प्रकाशित की। इसके अतिरिक्त उन्होंने गैंडे के अन्य शैल-चित्र बुढ़ार परगना के रौप नामक गाँव के पास देखे तथा गैंडे के शिकार का दृश्य तथा बारहसिंगे आदि अनेक पशुओं के चित्र विजयगढ़ दुर्ग के समीप हरनी-हरना नामक गुफा में देखे। लोहरी में उन्हें लौह-फलक से युक्त चित्रित भाला तथा आखेट का दृश्य अंकित मिला। जॉन काकबर्न की उपलब्धियाँ 'सोसाइटी पत्रिका' के कई अंकों में प्रकाशित हुईं जिनमें मिर्जापुर जिले के प्रागैतिहासिक चित्रों के क्रमिक खोज का व्यौरा है।

इन सबमें सबसे उल्लेखनीय सन् 1899 में प्रकाशित काकबर्न का सचित्र लेख 'केव ड्राइंग्स इन दी कैमूर रेंज, नार्थ-वेस्ट प्राविसेज',<sup>2</sup> है जिसमें भल्डरिया, लोहरी और लिखुनिया के चित्रों की अनुकृतियाँ भी दी गयी हैं। उन्होंने इन चित्रों की प्राचीनता स्वीकार करते हुए कैमूर की दक्षिणी श्रेणी (सोन नदी के किनारे) के शिलाश्रयों के चित्रों को श्रेष्ठ बताया। उन्होंने बाँदा जिले के मर्कडी और मझावन, इलाहाबाद के खैरागढ़ परगना, मिर्जापुर, चुनार, पभोसा और चित्रकूट आदि क्षेत्रों में देखे गये चित्रों का उल्लेख अपने इस लेख में किया है।

सन् 1892 में एफ० फॉसेट (F Fawcett) ने अपने एक लेख में दक्षिण भारत के बेलारी के प्रागैतिहासिक शैल-चित्रों का परिचय दिया और सन् 1901 में अपने दूसरे लेख द्वारा उन्होंने एडकल गुफा के खचित चित्रों का सचित्र विवरण प्रस्तुत किया।<sup>3</sup>

सन् 1902 में एच० फ्रैंक का सचित्र लेख इण्डियन एण्टीक्वेरी में प्रकाशित हुआ जिसमें उन्होंने लद्दाख के निचले भाग में प्राप्त शिलाश्रयों के शैल-चित्रों पर प्रकाश डाला जो एडकल के चित्रों के समान ही बने थे। पत्रिका के इस अंक में लेख के साथ चार चित्र-फलक प्रकाशित हुए। शेष चित्र पत्रिका के अगले अंक 1903 में पुनः प्रकाशित हुए।

1907 में बाँदा जिले में नियुक्त आई० सी० एस० अधिकारी सी० ए० सिल्वेराड (C A Silberrad) का एक लेख प्रकाशित हुआ<sup>4</sup> जिसमें बाँदा क्षेत्र में काकबर्न द्वारा देखे गये स्थानों से भिन्न अनेक नये स्थलों का उल्लेख किया। उन्होंने कुरियाकुण्ड, करपटिया, मलवा, सरहट नामक स्थानों के आस-पास के शैल-चित्रों का विवरण प्रस्तुत किया और उन स्थानों का उल्लेख किया जहाँ इस प्रकार के चित्रों के होने की सूचना उन्हें प्राप्त हुई थी। अपने लेख में उन्होंने दो रेखाचित्र भी दिये जिनमें से एक घोड़ों को लेकर पैदल चलते हुए आदमियों का और दूसरा बिना पहिये की बैलगाड़ी का था।

'इम्पेरियल गजेटियर' 1909 ई० के अंक में कार्लाइल द्वारा खोजे गये कैमूर क्षेत्र के शैल-चित्रों की पुनः समीक्षा की गयी। उन्हें नव पाषाण काल का बताया गया और 3000 वर्ष से

1. जर्नल ऑफ एशियाटिक सोसाइटी ऑफ बंगाल, 1883, वॉल्यूम 52, पार्ट 2, नं० 1, पृष्ठ 56।

2. जर्नल ऑफ एशियाटिक सोसाइटी ऑफ बंगाल, 1899, पृष्ठ 89।

3. इण्डियन एण्टीक्वेरी वॉल्यूम XXX 'नेट्स आन रॉक कार्टिंग्स इन द एडकल केव वडनाड' 1901 पृष्ठ 409

4. प्रोसीडिंग्स ऑफ एशियाटिक सोसाइटी ऑफ बंगाल, वॉल्यूम VI पृष्ठ 1907

अधिक प्राचीन अनुमानित किया गया। इसी तरह मिर्जापुर के 1911 ई० के गजेटियर में यहाँ की चित्रमय गुफाओं को आदिमानव का सर्वप्राचीन निवास बताया गया है।

सन् 1910 ई० में सी० डब्ल्यू० एण्डर्सन द्वारा सिंघनपुर के महत्त्वपूर्ण शैल-चित्रों की खोज ऐतिहासिक घटना के रूप में हुई। एण्डर्सन महोदय ने अपने सहयोगी सी० जे० वेल्डिंग के साथ रायगढ़ से लेकर मंद नदी तक का सर्वेक्षण किया। इसी समय उन्हें छोटी-छोटी गुफाओं और शिलाश्रयों पर आदिकालीन चित्र अंकित मिले। उन्होंने इस स्थान का कई बार सर्वेक्षण किया और वहाँ से महत्त्वपूर्ण सामग्री एकत्र किया। 1915 ई० में पर्सी ब्राउन महोदय स्वयं उनके साथ गये और वहाँ विस्तृत सर्वेक्षण किया। एण्डर्सन महोदय का शोध-लेख 'जर्नल आफ बिहार एण्ड उड़ीसा रिसर्च सोसाइटी' के सितम्बर 1918 के अंक में 16 चित्र-फलकों के साथ प्रकाशित हुआ जिससे विश्वव्यापी स्तर पर सिंघनपुर के शैल-चित्रों की ओर विद्वानों एवं इतिहासकारों का ध्यान आकृष्ट हुआ।

सन् 1917 ई० में कलामर्मज्ञ पर्सी ब्राउन ने अपनी पुस्तक 'इण्डियन पेपिंग' के प्रथम संस्करण में प्रागैतिहासिक चित्रकला को भारतीय चित्रकला के इतिहास के साथ प्रारम्भ में सन्तुलित रीति से जोड़ दिया। इस अध्याय में उस समय तक प्राप्त प्रागैतिहासिक चित्रों का पूर्ण विवरण क्रमबद्ध रूप से दिया जिसमें एण्डर्सन की खोज का विशेष उल्लेख किया। उन्होंने भारतीय प्रागैतिहासिक चित्रों से विदेशी चित्रों की तुलना करते हुए आशा व्यक्त की कि इन चित्रों के अनुशीलन एवं परिशीलन से भारतीय चित्रकला के क्रमिक विकास पर प्रकाश पड़ेगा और मानव सभ्यता की गुत्थियाँ सुलझेगी।

एण्डर्सन महोदय के लेख से भारतीय विद्वान् भी इस ओर आकृष्ट हुए। सर आशुतोष मुखर्जी के निर्देश पर पंचानन मित्र (कलकत्ता विश्वविद्यालय), श्री मनोरंजन घोष (पटना सग्रहालय) के साथ रायगढ़ गये। जाने से पूर्व उन्होंने एण्डर्सन महोदय से मिलकर यथेष्ट सूचना अर्जित कर ली थी। पंचानन मित्र ने इस क्षेत्र के शैल-चित्रों का विस्तृत विवरण अपनी पुस्तक 'प्रीहिस्टारिक इण्डिया' (1923) में प्रकाशित करवाया। इस पुस्तक में उन्होंने उन चित्रों का भी विवरण दिया जो एण्डर्सन महोदय की दृष्टि में न आ सके थे। विशेष रूप से कंगारू सीन का उल्लेख किया जो आस्ट्रेलिया में पाये जाते हैं उन्होंने चित्रों की अनुकृति पर बल दिया।

उक्त पुस्तक के प्रकाशन के दो वर्ष पहले होशंगाबाद के डिप्टी कमिश्नर ने पुरातत्व विभाग के केन्द्रीय वृत्त के तत्कालीन सुपरिण्टेण्डेण्ट पं० हीरानन्द शास्त्री से आदमगढ़ छैरी के पास वाले चित्रमय शिलाश्रयों के निरीक्षण-परीक्षण के लिए आग्रह किया। उन्होंने श्री मनोरंजन घोष को इस कार्य हेतु 1922 में भेजा और इस प्रकार पहली बार होशंगाबाद के शिला-चित्रों का अध्ययन हुआ।

1926 ई० में 'दी इण्डियन हिस्टारिकल क्वार्टर्ली' के दिसम्बर अंक में श्री अजित घोष का एक लेख 'कम्पैरेटिव सर्वे आफ इण्डियन पेपिंग' शीर्षक से प्रकाशित हुआ जिसमें प्रागैतिहासिक चित्रों की समीक्षा की गयी है।

1931 ई० में श्री अमरनाथ दत्त की 'ए फ्यू प्रीहिस्टारिकल रेलिक्स एण्ड दी राक पेपिंग आफ सिंघनपुर, रायगढ़ स्टेट, सी० पी० (इण्डिया)' पुस्तक प्रकाशित हुई। श्री दत्त 1917 में

सिधनपुर के शैल-चित्रों को देख चुके थे और उनकी एक लेखमाला 'हितवाद' में 1927 ई० में प्रकाशित हुई थी और इसी लेखमाला को व्यवस्थित कर उन्होंने उसे पुस्तक रूप में प्रकाशित किया। पुस्तक में सिधनपुर के शैल-चित्रों की छायाचित्रों की तुलनात्मक सामग्री के साथ प्रस्तुत की गयी हैं और उन पर मुक्त मन से टिप्पणी भी की गयी है।

1932 ई० में पटना संग्रहालय के संग्रहालयाध्यक्ष राय साहब मनोज्ञ घोष ने एक सचित्र अध्ययन 'राक पेण्टिंग एण्ड देअर ऐपेंटिक्विरीज ऑफ प्रिहिस्टॉरिक एण्ड लैटर टाइम्स' शीर्षक से प्रस्तुत किया जो 'मेम्बायर्स आफ आर्कियालॉजिकल सर्वे आफ इण्डिया' के 24वें अंक में प्रकाशित हुआ। इस शोध-लेख में उन्होंने रायगढ़ से लेकर होशंगाबाद तक के विस्तृत क्षेत्र की प्रचुर सामग्री सघन, सतुलित और तथ्यपरक ढंग से प्रस्तुत की। उनका 28 फलकों में सिधनपुर, होशंगाबाद और मिर्जापुर के बहुसंख्यक शैल-चित्रों के फोटोग्राफ एवं अनुकृतियों के माध्यम से तुलनात्मक एवं शोधपरक अध्ययन पुरातात्विक दृष्टि से महत्वपूर्ण है।

पंचमढी क्षेत्र के शैल-चित्रों को प्रकाश में लाने का कार्य सर्वप्रथम डॉ० जी० आर० हण्टर (Dr G R Hunter) ने किया। पंचमढी भारतीय फौज का सुप्रसिद्ध अग्रासगृह रहा है और जब डी० एच० गार्डन लेफ्टिनेण्ट कर्नल के रूप में यहाँ आये तो पुरातत्त्व की ओर उनकी सहज प्रवृत्ति सक्रिय हो उठी और उन्होंने अपनी पत्नी एवं सहयोगियों की सहायता से यहाँ के शैल-चित्रों का विस्तृत सर्वेक्षण किया। इसी आधार पर उन्होंने 'द राक पेण्टिंग्स ऑफ महादेव हिल्स' प्रस्तुत किया। उन्होंने कई अन्य लेख भी प्रस्तुत किये जो 1939 से 1940 के मध्य प्रकाशित हुए। गार्डन अपने पूर्ववर्ती सभी शोधकों की तुलना में अधिक सजग और संयमित रहे हैं।

इसके बाद अमलानन्द घोष ने पंचमढी क्षेत्र के कुछ अन्य स्थानों के चित्रों को खोज निकाला और उन्होंने 1948 में 'प्रीहिस्टॉरिक एक्सप्लोरेशन इन इण्डिया' शीर्षक से एक लेख प्रस्तुत किया।

हैदराबाद क्षेत्र के शैल-चित्रों का प्रथम परिचय एफ० आर० आलचिन (F R Allchin) के 'डेवलपमेंट आफ अर्ली कल्चर्स इन द रायचूर डिस्ट्रिक्ट' और फिर गार्डन के साथ संयुक्त रूप में लिखे गये उस लेख से मिलता है जो 1955 ई० के 'मैन' पत्रिका में 'राक पेण्टिंग्स एण्ड इनग्रेविंग्स इन रायचूर हैदराबाद' शीर्षक से प्रकाशित हुआ।

1958 में प्रागैतिहासिक चित्रों पर दो पुस्तकों का प्रकाशन हुआ। पहली पुस्तक डी० एच० गार्डन की 'प्रीहिस्टॉरिकल बैकग्राउण्ड आफ इण्डियन कल्चर' थी और दूसरी पुस्तक ए० एच० ब्राड्रिक की 'प्रीहिस्टॉरिक पेण्टिंग्स' आयी। दोनों विद्वानों ने अपने-अपने तरीके से विषय-वस्तु पर सम्यक् विचार किया।

सन् 1958 में श्री विष्णुधर वाकडकर ने भीम-बैटका के प्रागैतिहासिक चित्रों का पता लगाया। इसके बाद उन्होंने मध्य प्रदेश के अनेक शिलाश्रयों को खोज निकाला। श्री वाकडकर ने इलाहाबाद जिले के चितरोहा रेलवे स्टेशन (इलाहाबाद-कटनी लाइन) के समीप दो चित्रयुक्त शिलाश्रयों का पता लगाया।

इसी तरह उत्तर प्रदेश के उत्तरी पहाड़ी क्षेत्र चमोली (गढ़वाल) दलबन्द एवं लखुडदयार (अल्मोडा) के शिलाश्रयों से आदिमानव द्वारा अंकित चित्रों की खोज हुई।

अभी हाल ही (1995 ई०) में नेवादा क्षेत्र (बिहार) से 14 चित्रित शैलाश्रयो की खोज हुई

### भारतवर्ष के प्रागैतिहासिक-चित्रों के केन्द्र

**लेह क्षेत्र ( लद्दाख ) Leh Region (Laddakh)**

- 1 ससपोल 2 फार्क नौली

**जम्मू-कश्मीर क्षेत्र Jammu-Kashmir Region**

- 1 कारगिल 2. बुर्झाहोम 3 वैष्णो देवी

**शिवालिक क्षेत्र ( पंजाब ) Shivalik Region (Punjab)**

- 1 शिवालिक पहाड़

**गढ़वाल क्षेत्र ( उ० प्र० ) Garhwal Region (U.P.)**

- 1 चमोली

**अल्मोड़ा क्षेत्र ( उ० प्र० ) Almora Region (U.P.)**

- 1 दलबद 2. लखूउदयार

**फतेहपुर सीकरी क्षेत्र ( उ. प्र. ) Fatehpur Sikri Region (U.P.)**

1. फतेहपुर सीकरी (पश्चिम) 2. पटसर 3. भिन्सोर 4 भद्रौली 5 मदनपुर  
6. चुडियाली 7. रसूलपुर

**बरेली क्षेत्र ( उ० प्र० ) Bareilly Region (U.P.)**

- 1 बरेली

**इलाहाबाद क्षेत्र ( उ० प्र० ) Allahabad Region (U.P)**

1. चन्दातरी 2 चन्दावा (कोरौँव) 3 लोसकोनगढ 4 कोसकन गढ 5. लखाहार 6.  
खैरागढ 7 चितहोरा (इलाहाबाद-कटनी लाइन) 8. दरिया

**अहिरोरा रोड ( उ० प्र० ) AHIRORA Region (U.P.)**

- 1 लिखुनिया 2 कोहबर 3 भल्डरिया 4 माहदरिया 5. विजयगढ़

**मिर्जापुर क्षेत्र ( उ० प्र० ) Mirzapur Region (U.P.)**

1. थर-पत्थर 2. विंढम 3. लकहट पथरी 4. संगलाना 5. सीता पथरी 6 लोहरी  
7 चर्वाँ 8. कबरा 9 लखतर 10. लटेनी 11. खोड़हवा

**सोनभद्र क्षेत्र ( राबर्ट्सगंज ) उ. प्र. Sonbhadra Region (U.P.)**

- 1 पंचमुखी रोप 2 कण्डाकोट 3 विजयगढ 4 ढोकवा 5. लिखुनिया 6 घोड-  
मगर 7 सोरहो घाट 8 मानकलान 9. सोनभद्र

**भैसोर क्षेत्र ( उ० प्र० ) Bhaisor Region (U.P)**

- 1 बघई खोर 2 मुरहना पहाड़ 3. बग्गा 4 लतबेदिया 5 मुखदरी 6 बेडिया  
7. चन्मन्वा 8. मुनि बाबा की खोह 9 छपरिया 10 लिखुनिया 11. भल-भलैया  
12 मिर्चहिया 13. खड़ी पथरी

**वाराणसी क्षेत्र ( उ० प्र० ) Varanas Region (U P)**

- 1 बैरगढ 2 गलीशाहपुर

**बांदा क्षेत्र ( उ० प्र० एवं म० प्र० ) Bandu Region (U.P. & M.P.)**

1. इतर पहाड 2. मर्कडो 3 कालिन्जर फाट 4. सरहट 5 चित्रकूट
7. करपटिया 8. मझावन 9 अमवा 10. उलदन 11. करियाकुण्ड 12
- 13 अबारकन 14. बिजौर 15 पथरी कोटा 16. पचम नगर 17 बरगढ

**रीवां-सतना क्षेत्र ( म० प्र० ) Riwa-Satna Region (M.P.)**

1. हनुमना 2 गड्डी 3 भैसडा 4 कन्दो 5 कापरिया 6
- 7 कुसियारघाट 8. वेतस कुमार 9. दिलीघाट

**छतरपुर-पन्ना क्षेत्र ( म. प्र. ) Chhatarpur—Panna Region (M.P.)**

- 1 देवरा (विजयवार तहसील) 2. पाण्डवन बराच 3 लाल पुतरिया 4
- कुण्ड 5 मझपहाड़ 6 तपकनिया 7 हाथी दौला 8. पुतरिहाऊ पहाडी
- पाथर 10 कल्याणपुर बिलाडी 11 जटा शकर 12. नवगावाँ 13 बिजौर

**मोहना क्षेत्र ( म० प्र० ) Mohana Region (M.P)**

1. ककाली माता टीकला 2 चोरपुरा

**शिवपुरी क्षेत्र ( म० प्र० ) Shivapuri Region (M.P.)**

- 1 जलप्रपात 2 अभयारण्य 3 आमझरी 4. महादेव

**पहाड़गढ़ क्षेत्र ( म० प्र० ) Pahargarh Region (M.P.)**

- 1 आमझीर नाला 2 छप्रेटा 3 कोलेया 4. परेवा 5. नरेरा 6 भदेकड़ छत्र
- नाला 8 लिखी छाज

**रामगढ़ ( सरगुजा ) क्षेत्र ( म० प्र० ) Ramgarh Region (M.P.)**

1. रामगढ़

**सागर क्षेत्र ( म० प्र० ) Sagar Region (M.P.)**

1. रामगढा 2 ग्वारी 3 गौरदाँत 4 मुण्डी 5. भैराखो 6 आब
- 7 आबचन्द दक्षिण 8 बरोदा 9. पिपरिया शेखपुर-शिवगृह 10
- 11 गीतापुर 12. मैहर 13 गुर्जापहाड़ 14 रतनगढ़ 15 नयविली 16
- 17 उदैपुरा 18 बीलाधाटी 19 चित्तौली 20. रनवीर

**रेहली क्षेत्र ( म० प्र० ) Rehall Region (M.P.)**

- 1 गीतापुर 2. मगरिया 3. सागर गड्ढा

**हीरापुर क्षेत्र ( म० प्र० ) Hirapur Region (M.P.)**

1. बुंदेला बाबा की गुफा

**रूपनाथ क्षेत्र ( म० प्र० ) Roopnath Region (M.P.)**

1. सुहास 2 अमरगढ़ 3. हर्तुलेवा 4 अमगवाँ

**राहतगढ़ क्षेत्र ( म० प्र० ) Rahatgarh Region (M.P.)**

- 1 राहतगढ़ किला 2. गुर्जादहाड़

**दमोह क्षेत्र ( म० प्र० ) Damoh Region (M.P)**

- 1 फत्तेहगढ़



**दतिया क्षेत्र ( म० प्र० ) Datiya Region (M.P.)**

- 1 दरवा 2 बदौनी

**ग्वालियर क्षेत्र ( म० प्र० ) Gwalior Region (M.P.)**

- 1 दौलतपुर 2 भाऊ साहब की समाधि 3 ग्वालियर पश्चिम 4 गुणेश्वर

**रामपुरा क्षेत्र ( म० प्र० ) Rampura Region (M.P.)**

- 1 रामपुरा 2. केवड़ा कुण्ड 3 चौरासीगढ़ 4 केदारेश्वर 5 कुणा

**भानपुरा क्षेत्र ( म० प्र० ) Bhanpura Region (M.P.)**

1. सीता खडी 2 कनीरिया कुण्ड 3 इंदरगढ 4 बिल्ली खो 5 सीता खो 6 गेब साहब 7 राम कुण्ड 8 रामगढ 9 मोड़ी पूर्व 10 मोड़ी उत्तर 11 रेवालकी 12. कवला उत्तर 13 कवला दक्षिण 14 सुजानपुरा 15 मालासेरी 16 खिलचौपुरा 17 गोलम्बा नाला 18 गांधी सागर-3 19 गांधी सागर-6 20 चतुर्भुजनाथ 21 चीवर नाला 22. ताखाजी 23 हिंगलाजगढ 24 हरिगढ 25 चवरिया देह 26 नरसिंह झर 27 दातला 28 ऐरिया 29. नहारसिंगी

**कुकरेश्वर क्षेत्र ( म० प्र० ) Kukareshwar Region (M.P.)**

- 1 नाताजी

**रतनगढ़ क्षेत्र ( म० प्र० ) Ratangarh Region (M.P.)**

- 1 गोराबाबाजी 2 रतनगढ़ किला 3 जीरन उ० प्र० डीकेन

**जावद क्षेत्र ( म० प्र० ) Javad Region (M.P.)**

1. सुखानन्द पश्चिम 2 सुखानन्द उत्तर

**जाट क्षेत्र ( म० प्र० ) Jat Region (M.P.)**

1. ग्वालियर किला 2 जाट किला 3 केवडाकुण्ड 4 सीतापुर

**दीवानगंज क्षेत्र ( म० प्र० ) Diwanganj Region (M.P.)**

- 1 सगोना 2. हलाला 3 महुवा खेडा 4 सतधारा 5 खेजड़ा 6 जमुनिया 7. कयामपुर 8. नाहरखेडा 9. कुलाइया 10. बरजोरपुर 11. दीवानगंज 12. अम्बाडी 13. भदभदाघाट 14. गीदगढ

**नरसिंहगढ़ क्षेत्र ( म० प्र० ) Narsingh Region (M.P.)**

- 1 पार्वती तट 2 कोटरा बिहार 3 वाली टील 4 चिडिया टील 5 भँवर 6 महादेव 7 हिंगलाज माता 8 भैंसारोल 9 काक शिला

**बेरसिया क्षेत्र ( म० प्र० ) Bersia Region (M.P.)**

- 1 पंचमढी 2 पिपलिया जुन्नार देव 3 अहमदपुर 4 हुललू मठ

**उदयपुर क्षेत्र ( म० प्र० ) Udaipur Region (M.P.)**

1. उदयपुर (पहाड़ी) पूर्व

**नरवर क्षेत्र ( म० प्र० ) Narvar Region (M.P.)**

- 1 पुतरी करार 2 नरवर उत्तर

**रायसेन क्षेत्र ( म० प्र० ) Raisen Region (M.P.)**

- 1 हाथी टोल (दक्षिण, पश्चिम) 2 गड़रिया नामा 3 गाविन्दपुरा 4 हरिपुरा
- 5 घटला 6 घाट (दक्षिण, पूर्व, पश्चिम) 7 रतनपुर बूझा 8 गमछज्जा 9. महादेव
- पानी 10 चुटैलन की दाँत 11 आमरा 12 इमलाग 13 रायसेन 14 अम्बा
- 15 दीवानगंज 16 घाट पिपलिया 17 हिरनखेड़ा 18 कनखेरा कर्ना 19 सबई
- कुल्हाडिया 20 मुस्कानाबाद 21. नागोरी 22 नरखेड़ा 23 रतनपुर 24 सतधाता
25. सतकुण्डा 26 गोपालपुर 27 बरखेड़ा इत्यादि।

**पनगवाँ क्षेत्र ( म० प्र० ) Pangawna Region (M.P.)**

- 1 अली 2 पनगवाँ

**खरवाई क्षेत्र ( म० प्र० ) Kharvai Region (M.P.)**

1. खरवाई पूर्व 2. खरवाई पश्चिम 3. खरवाई दक्षिण 4 महादेव गुफा 5 सतकुण्डा
- 6 बिलखरिया

**भोपाल क्षेत्र ( म० प्र० ) Bhopal Region (M.P.)**

- 1 मनवाभान उत्तर 2 मनवाभान दक्षिण 3 मनवाभान पश्चिम 4 लाल घाटी शिव
- मंदिर 5 मेडिकल कालेज घाट 6. शहद कराड़ 7. भटभटा 8 धरमपुरी
- 9 श्यामला पहाड़ी दक्षिण 10 श्यामला पहाड़ी पश्चिम 11 श्यामला पहाड़ी उत्तर

**राजाबाँधा क्षेत्र ( म० प्र० ) Rajabandha Region (M.P.)**

- 1 डिगडिगा 2 राजाबाँधा 3 बोधाखो 4 फिरंगी चबूतरा 5 गणेश घाटी 6 लाल
- घाटी

**चील दाँत क्षेत्र ( म० प्र० ) Cheeldant Region (M.P.)**

1. दोण्डि दाँत 2 चील दाँत 3 कथोटिया 4 कोटा कराड 5 लाडी बाई

**भीम बैठका क्षेत्र ( म० प्र० ) Bhimbaitaka Region (M.P.)**

1. मुनि बाबा की खोह (जोन्द्रा) भीम VII 2. महादेव झिरी-भीम VI B 3 गौतमपुरा
- (उत्तर-पश्चिम) VI A 4. गौतमपुरा (उत्तर-पूर्व) V F 5. गौतमपुरा (पूर्व) V E
- 6 गौतमपुरा (दक्षिण) V D 7. लाखा ज्वार पश्चिम V A 8. लाखा ज्वार V B
- 9 लाखा ज्वार V C 10 लाखा ज्वार IV A 11 लाखा ज्वार IV B 12. लाखा ज्वार
- IV C 13. लाखा ज्वार IV D 14 लाखा ज्वार IV E 15. भीमबैठका III A 16 भीम-
- बैठका III B 17. भीमबैठका III C 18 भीमबैठका III D 19 भीमबैठका III E
20. भीमबैठका III F 21 भीमबैठका III G 22. पण्डापुर-विनायका II A
- 23 पण्डापुर-विनायका II B 24 पण्डापुर-विनायका II C 25 पण्डापुर-विनायका II D
26. पण्डापुर-विनायका II E 27 पण्डापुर-विनायका II F 28 पण्डापुर-विनायका II G
- 29 पण्डापुर-विनायका II H 30 विनायका-कारीतलाई I A 31. विनायका-
- कारीतलाई I B

**जावरा क्षेत्र ( म० प्र० ) Javara Region (M.P.)**

1. बाकिया 2. इमलावा कराड 3 लीलझिरी 4 बाघराज 5. जावरा पूर्व 6 जावरा
- उत्तर 7 जावरा पश्चिम 8. बागवानी

**कोलार घाटी क्षेत्र ( म० प्र० ) Kolar Ghati Region (M.P.)**

- 1 महादेव 2 इमलाना 3 महादेव कोलार 4 पण्डार की कराड

**गिन्नोरगढ़ क्षेत्र ( म० प्र० ) Ginnorgarh Region (M.P.)**

- 1 गन्नोरगढ़ किला 2 केसलवारा घाट 3 देलावाडी 4 नहार खोरा 5 चूना पानी  
6 सेमरी कोटकू

**सलकनपुर क्षेत्र ( म० प्र० ) Salkanpur Region (M.P.)**

1. बोरी 2 सलकनपुर पश्चिम 3. सलकनपुर पूर्व

**सारुमारु क्षेत्र ( म० प्र० ) Sarumaru Region (M.P.)**

- 1 सारु मारु 2 मऊ 3 तलपुरा 4 उचाखेड़ा 5 खान दावद की कोठी 6 जोशीपुर  
7 वैया की पहाडी 8 पानगुराडिया 9 पीली करद

**बुदनी होशंगाबाद क्षेत्र Budni Hoshangabad Region**

- 1 आदमगढ 2. बजारीमाता 3 जोशीपुर 4 बड़ी दाँत 5 छोटी दाँत

**खटपुरा क्षेत्र ( म० प्र० ) Khatpura Region (M.P.)**

- 1 बाघझरी 2. डोटा 3 शाहगज घाट

**अकोला क्षेत्र ( म० प्र० ) Akola Region (M.P.)**

- 1 पनझर 2 अमरगढ 3 नीलझरी 4 आमझरी

**चिकलोद क्षेत्र ( म० प्र० ) Chiklod Region (M.P.)**

1. तलेडी 2 हरिपुरा 3 उगदन 4 मारुटोला 5 पहाड खेड़ी 6 लाडी 7 चमरिया  
8 चिकलोद पश्चिम 9 चिकलोद दक्षिण 10 भूरी टेकरी 11. डोनावाला 11 बिनजो

**भोजपुर क्षेत्र ( म० प्र० ) Bhojpur Region (M.P.)**

- 1 चचारे वाली टोल 2 मोतिया काफ 3 इमलिया 4 भोजपुर 5 माताजी

**साँची क्षेत्र ( म० प्र० ) Sanchi Region (M.P.)**

- 1 साँची 2 नागोरी 3 माची 4. घाट पीपल्या मुरेल ।

**विदिशा क्षेत्र ( म० प्र० ) Vidisha Region (M.P.)**

1. उदयगिरि 2 नीम खेड़ा 3 बाँस खेडा 4 अहमद खेडा 5 गोदर मऊ

**राधोगढ़ क्षेत्र Radhogarh Region**

1. राधोगढ़ किला

**गुना क्षेत्र ( म० प्र० ) Guna Region (M.P.)**

1. गोबन 2 ननोद

**पूर्व निमाड़ क्षेत्र ( म० प्र० ) Nemad (Eastern) Region (M.P.)**

1. चण्डीगढ 2. घाटक 3. बिजापुरा

**सेवनी मालवा क्षेत्र ( म० प्र० ) Sivani Malva Region (M.P.)**

- 1 बीररानी 2 बूढीमाई

**बेतूल क्षेत्र ( म० प्र० ) Betool Region (M.P.)**

( 12 मील पूर्व एक स्थान )

**चूर्णागुण्डी क्षेत्र Churnagundi Region**

- 1 चूर्णागुण्डी 2 घनियार खाल

**पंचमढी क्षेत्र ( म० प्र० ) Panchmadhi Region (M.P.)**

- 1 बाजार गुफा 2. निम्बु भोज 3 महादेव 4 महादेव (दक्षिण) 5 डोरोधी द्वीप
- 6 माण्टेरोजा 7 अप्सरा विहार 8 जम्बू द्वीप 9 रजत प्रपात 10 शिरोच्छेदी गुफा
11. मोरो देव 12 माण्डा देव 13 बनिया बेरी 14 बडा महादेव 15 मेश्यू द्वीप
- 16 सोनभद्र 17 लखरिया 18 झालाई 19. इमली खो 20 बी-नाला 21 चित्रलेखा

**बोरी क्षेत्र ( म० प्र० ) Bori Region (M.P.)**

- 1 बोरी 2 काजर

**तामिया क्षेत्र ( म० प्र० ) Tamiya Region (M.P.)**

- 1 तामिया 2 सोनभद्र

**छिन्दवाड़ा क्षेत्र ( म० प्र० ) Chhindvada Region (M.P.)**

- 1 ममिया 2 घाट

**नरसिंहपुर क्षेत्र ( म० प्र० ) Narsinghpur Region (M.P.)**

- 1 बरमान घाट 2 बरमान घाट उत्तरी पहाडी 3 उमरिया उत्तर 4 सक्ला घाट
- 5 मृगनाथ का टोला 6 छिन्दवाडा घाट 7 बिजौरी

**जबलपुर क्षेत्र ( म० प्र० ) Jabalpur Region (M.P.)**

1. मदन महल 2. गट्टा खेड़ी 3 झीझारी

**कटनी क्षेत्र ( म० प्र० ) Katni Region (M.P.)**

- 1 हनुमान उत्तर 2 हनुमान दक्षिण

**डोंगरगढ़ क्षेत्र Dongargarh Region**

1. डोंगरगढ़

**जशपुर क्षेत्र Jashpur Region**

1. जशपुर पूर्व

**बस्तर क्षेत्र ( म० प्र० ) Bastar Region (M.P.)**

- 1 गुपान्तर

**बिहार क्षेत्र ( बिहार ) Bihar Region (Bihar)**

- 1 नवादा 2 शाहाबाद 3 चक्रधरपुर 4 बेला 5 सुदामा 6. लोमश 7. रामाश्रय
8. विश्वज्ञोपड़ी 9 गोपी 10 चाण्डील

**कन्यादह क्षेत्र ( राजकोट जिला, राजस्थान ) Kanyadah Region (Rajsthan)**

- 1 कन्यादह 2. कपिलधारा 3. कामधात 4 गरेडा महादेव 5. गेपनाथ 6 नहार
- सिगीमाता 7. चम्बु दाँत

**दर्रा क्षेत्र ( राजस्थान ) Darra Region (Rajsthan)**

- 1 दर्रा घाट 2 कासाजी की कुई 3 टपनिया महादेव 4 आमझिरी नाला

**कोटा क्षेत्र ( राजस्थान ) Kota Region (Rajsthan)**

- 1 अधर शिला 2. प्रताप सागर 3 भैंसोरगढ़ 4 चामली नाला 5 प्रताप सागर घाटी
- 6 हरिश्चन्द्र बाँध 7 जावरा कलाँ 8 रावत भाटा 9 कुशलंगढ 10 नगर डूँगर

**गगरोण क्षेत्र ( राजस्थान ) Gagaron Region (Rajsthan)**

- 1 गगरोण संगम 2 कालीसिंध घाटी 3 राजपुरा 4 मण्डावर 5 पवाँसा 6 बोरदा
- 7 रत्ता देवी 8. कोटरा 9. करब की खाई

**भानपुरा Bhanpura Region**

- 1 इंदरगढ 2 बिल्ली खो 3 झीता खो 4 सीता खड़ी 5 कनीरिया कुण्ड 6 गेब
- साहब 7 राम कुण्ड 8. रामगढ 9 मोडी पूर्व 10 मोडी उत्तर 11 चतुर्भुज नाथ
- 12 चीवर नाला 13 तारबाजी 14 हिंगलाजगढ़ 15 हरिगढ़ 16 चवरिया देह
17. नरसिंह झर 18 दाँतला 19 ऐरिया 20 नहार सिंगी 21. रेवालकी 22 कवला
- उत्तर 23 कवला दक्षिण 24 सुजानपुरा 25 माला सेरी 26. खिलचीपुरा
- 27 गोलम्बा नाला 28. गांधी सागर-3 29 गांधी सागर-6

**छोटी सावड़ी क्षेत्र ( राजस्थान ) Chhoti Savadi Region (Rajsthan)**

- 1 भँवर माता 2 महादेव

**चेत्तौड़ क्षेत्र ( राजस्थान ) Chittaur Region (Rajsthan)**

1. किला पूर्व 2 किला दक्षिण 3 भैरा का खेडा 4 पंचडल

**अजमेर क्षेत्र ( राजस्थान ) Ajmer Region (Rajsthan)**

1. अजमेर पश्चिम पहाडी 2 मुनि की गुफा 3. पुष्कर रोड

**आबू क्षेत्र ( राजस्थान ) Abu Region (Rajsthan)**

- 1 टॉड रॉक 2 आबू पश्चिम

**इडर क्षेत्र ( गुजरात ) Edar Region (Gujrat)**

1. इडर

**पंचमहल क्षेत्र ( गुजरात ) Panch Mahal Region (Gujrat)**

1. सेहराटलू 2 तारसंग 3. रैना

**सावरकन्या क्षेत्र ( गुजरात ) Savar Kanya Region (Gujrat)**

- 1 गम्भीरपुर 2 उडेर 3. लुतोदा 4 सतवाडा 5 रिबिया 6 चेलवाड़ा 7 सगतल्ला
- 8 नालू 9. सन्तरनपुर 10 पंचमहल

**चाँदा क्षेत्र ( महाराष्ट्र ) Chanda Region (Maharashtra)**

1. रामगिरि 2 चादा नदी सेतु

**उड़ीसा क्षेत्र ( उड़ीसा ) Orissa Region (Orissa)**

- 1 सुन्दरगढ 2 चक्रधरपुर 3 घाटशिला 4 विक्रम खोल 5 पाखन पथक
- पाथेर

**बादामी क्षेत्र (कर्नाटक) Badami Region (Karnatak)**

1. बादामी किला 2 बादामी दक्षिण-पूर्व 3 मालगती 4. तालपूर्व
- 5 राम गुडीवार 6 सीतल फुडी 7 तटकोटी

**पट्टदकल क्षेत्र (कर्नाटक) Pattadakal Region (Karnatak)**

- 1 तिमुप गुड्डू 2 अरेगुड्डा 3 हिरैगुड्डा

**बेल्लारी क्षेत्र (कर्नाटक) Bellary Region (Karnatak)**

- 1 बेल्लारी 2 कुपगल्लू 3 टेक्कल कोटा 4 संगनकल्लू

**कुरनूल क्षेत्र (आन्ध्र प्रदेश) Kurnool Region (A.P.)**

- 1 बेतम चर्ला 2 मुचर्ला 3 चिन्तायानी गवी 4 पेड्डा परबल्लडडी एण्ड
- 5 कनवमडकल्लबुग्गा 6 कट्ट माता 7 किरैगुड्डा 8 हेंनेगल गल्ली 9. हसन रोड
10. एरामलाई 11 सिडुलागवलू

**चित्रदुर्ग क्षेत्र (कर्नाटक) Chitradurga Region (Karnatak)**

- 1 चित्रदुर्ग 2 जेट्टिया 3. रामेश्वर 4. हर्लापुर 5. मत्तापुर 6. नारयण पेठ 7. मन्वी

**रायचुर क्षेत्र (कर्नाटक) Raichur Region (Karnatak)**

- 1 रायचुर 2. कुरगुड्डू

**अडोनी क्षेत्र (आन्ध्र प्रदेश) Adoni Region (A.P.)**

1. अडोनी 2 बलचकर 3 ओडीकड्डा

**तिरुपति क्षेत्र (आन्ध्र प्रदेश) Tirupati Region (A.P.)**

1. तिरुपति 2 रेशापल्ली 3. खोबा

**वारंगल क्षेत्र (आन्ध्र प्रदेश) Warangal Region (A.P.)**

- 1 वारंगल 2. काजीपेर 3. हसन पटी

**तमिलनाडु क्षेत्र Tamilnadu Region**

- 1 बालदुर 2 मलपेट्टी 3 बलया रोड 4 गुडियापट्टम

**उत्तरी केरल क्षेत्र North Kerala Region**

1. एडक्कल

भारतवर्ष में उन सभी क्षेत्रों में चित्रित शैलाश्रय मिलते हैं जहाँ पर प्राकृतिक रूप से निर्मित शैलाश्रय उपलब्ध हैं। इस प्रकार से विन्ध्य मालाओं का सम्पूर्ण क्षेत्र सतपुड़ा, अरावली तथा दक्षिण भारत के पर्वतीय क्षेत्र जहाँ पर मानव रहता था अथवा विचरण करता था उन सभी स्थलों पर उसके द्वारा निर्मित चित्र उपलब्ध होते हैं।

प्रस्तुत विवरण में मात्र स्थल-विशेष का निर्देश किया गया है। एक एक-स्थल पर चित्रित शैलाश्रयों का समूह मिलता है जिनकी संख्या अलग-अलग है। सभी का विस्तृत विवरण देना अभी सम्भव नहीं है क्योंकि शैलाश्रयों का गणना का कार्य अभी भी पूर्ण नहीं हुआ है

## मिर्जापुर क्षेत्र के शैल-चित्र

भारतवर्ष में प्रागैतिहासिक चित्रों की सर्वप्रथम खोज मिर्जापुर क्षेत्र में हुई है। आर्चीबल कार्लाइल तथा जॉन काकबर्न ने सन् 1880 में इसी क्षेत्र के कैमूर (कैमोर) पहाड़ियों से प्रागैतिहासिक चित्रों को खोज निकाला था। इन लोगों ने यहाँ के चित्रों का उल्लेख बहुत संक्षिप्त रूप में किया है। काकबर्न ने अपने लेख में भल्डरिया, लोहरी और लिखुनिया इन तीन स्थानों को समाविष्ट किया है। उन्होंने यह भी उल्लेख किया है कि मिर्जापुर, चुनार, पभोसा एव चित्रकूट आदि स्थानों पर भी उन्होंने गुफा चित्र देखे हैं। उनके कथनानुसार सर्वश्रेष्ठ चित्राकन कैमूर की दक्षिणी श्रेणी, जो सोन नदी पर झुकी हुई है, के शिलाश्रय में हुआ है। गुफाओं के समीप प्राप्त होनेवाले पाषाणास्त्रों का भी उन्होंने उल्लेख किया है।

मिर्जापुर क्षेत्र के प्रागैतिहासिक चित्रों का कई स्थानों पर उल्लेख है। इम्पीरियल गजेटियर (1909) में कार्लाइल के शोध का विवरण देते हुए यहाँ के शैल-चित्रों को नवपाषाण काल का अनुमानित किया जो कम-से-कम 3000 वर्ष पूर्व के बताये गये हैं। मिर्जापुर के डिस्ट्रिक्ट गजेटियर में मिर्जापुर के इतिहास का उल्लेख करते हुए यहाँ पर प्राप्त होनेवाली चित्रमय गुफाओं को सर्वप्राचीन मानव निवास-स्थल बताया गया है।

राय साहब श्री मनोरजन घोष ने मिर्जापुर के प्रागैतिहासिक चित्रों के नये क्षेत्र का पता लगाया। उन्होंने छातु ग्राम के समीप वाली लिखुनिया से अपना सर्वेक्षण प्रारम्भ कर विजयगढ़ तक के ही शैल-चित्रों का अध्ययन प्रस्तुत किया जिसमें लिखुनिया, कोहबर आदि के चित्रों को खोज निकाला और बहुत-से चित्रों की अनुकृति करवाया। इस खोज में काकबर्न वाला क्षेत्र नहीं था।

इलाहाबाद विश्वविद्यालय के डॉ० राधाकान्त वर्मा (सम्प्रति ए० पी० एस० विश्वविद्यालय रीवा के प्राचीन भारतीय इतिहास विभाग के विभागाध्यक्ष) ने मिर्जापुर के पाषाण-युगीन संस्कृतियों पर प्रस्तुत अपने शोध-प्रबन्ध में यहाँ के प्रागैतिहासिक चित्रों का पहली बार व्यवस्थित एवं सचित्र परिचय दिया।

सन् 1967 में डॉ० जगदीश गुप्त ने अपनी पुस्तक 'प्रागैतिहासिक भारतीय चित्रकला' में भारतवर्ष के प्रागैतिहासिक चित्रों का सचित्र विवरण प्रस्तुत किया। इस ग्रन्थ में उन्होंने मिर्जापुर के शैल-चित्रों के खोज का सम्पूर्ण विवरण दिया है। उन्होंने यहाँ के स्थानों का स्वयं सर्वेक्षण किया तथा उसके बारे में अनेक स्थान पर अपने विचार प्रस्तुत किये हैं।

इसके बाद उत्तर प्रदेश के पुरातत्त्व विभाग द्वारा मिर्जापुर जिले के शिलाश्रयों का सर्वेक्षण किया गया। जिन स्थानों पर शिलाश्रय पाये गये उनमें ढोलकिया पहाड़, जटवा पहाड़, चिरहिया पहाड़ और सामदेवी का पहाड़ (अहिरौरा) क्षेत्र मुख्य हैं। अहिरौरा से आठ किलो मीटर दूर बैरामपुर स्थान है। उसी के पास सामदेवी पहाड़ के शिलाश्रय में अनेक शैल-चित्र प्राप्त हुए हैं जिनमें दौड़ते हुए जानवर, पशु, पक्षी, सूर्य चतुर्भुजाकार टेढ़ी-मेढ़ी रेखाएँ विशेष रूप से द्रष्टव्य हैं। यही पर एक बैल का चित्र है तथा एक पशु के शिकार का चित्र है जिसे धनुष द्वारा छोड़े गये बरछे के समान तीर से आहत किया गया है। ये चित्र लाल गेरू के रंग से चित्रित किये गये हैं।

मिर्जापुर के संयुक्त क्षेत्र में अनेक प्रागैतिहासिक शिलाश्रयों एवं गुफाओं को खोजा गया है जहाँ से शैल-चित्र प्राप्त हुए हैं। मिर्जापुर के इस संयुक्त क्षेत्र को तीन भागों में विभक्त किया जा सकता है

## भारतीय चित्रकला का इतिहास

. सोनभद्र ( जिला ) क्षेत्र—पंचमुखी रोप, कण्डाकोट, लिखुनिया, भसौली, ढोकवा, र, सोरहोघाट, मानकलान।

. मिर्जापुर क्षेत्र—थर-पत्थर, विंढम, लकहट पथरी, संगलाना, सीतापथरी, लोहरी, चवाँ, लखतर, लुटेनी, खोड़हवा।

अहिरोरा रोड—लिखुनिया, कोहबर, भल्डरिया, महडरिया, विजयगढ़।

पर्युक्त क्षेत्रों में एक सौ से अधिक शिलाश्रय तथा गुफाएँ प्राप्त हुई हैं जिनमें आदि मानव कला के उत्कृष्ट प्रमाण सुरक्षित हैं। कडाकोट पहाड़ के समीप लिखुनिया गुफा में साँभर खेत का दृश्य है जिसमें शिकारी के हाथ में भाले को काँटेदार चित्रित किया गया है। यह



प्रस्तरयुगीन भाले का एक रूप है। यहीं पर बारहसिंगे के आखेट के दो दृश्य भी गहरे कत्थई रंग से चित्रित हैं। पशु चित्रण में ज्यामितीय आपूरण भी मिलता है। यहीं छत के बीच अंकित शिकारी के हाथ में ढाल एवं भाला है जो भैंसे का सामना कर रहा है। उसी स्थान पर दो ऐसे भी चित्र अंकित हैं जिनमें शिकारी रस्सी के फदे के सहारे शिकार करते हुए दशाये गये हैं। बड़े पक्षी के आखेट का दृश्य भी महत्वपूर्ण

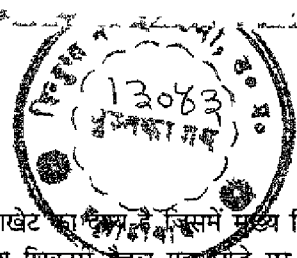
अलंकरणयुक्त एक पशु का चित्र है जो कलात्मक है। दो आदि मानव परस्पर लडते व व्यक्ति जाते हुए, माता-शिशु एवं लोकनृत्य का दृश्य आदि मानव की सराहनीय कृति हैं। इसी क्षेत्र के सोरहोघाट जानेवाले मार्ग पर एक विशाल शिलाश्रय की छत पर गे के आखेट का दृश्य न्यूनतम रेखाओं में अंकित है, यहीं गतिशील हाथी का चित्र है जो लग आकार का है।



गरई और भल्डरिया नदी के संगम से भल्डरिया नदी की ओर तीन मील दूर एक शिलाश्रय से आखेट का एक दृश्य प्राप्त होता है जिसमें शिकारी भाले से बारहसिंगों पर प्रहार कर रहे हैं। शिकार का पीछा करते हुए कुत्तों को भी अंकित किया गया है। यही के एक शिलाश्रय से गेरुए रंग में अंकित घायल सुअर का सुप्रसिद्ध चित्र है जिसमें घायल पशु की पीड़ा मुखर हो उठी है

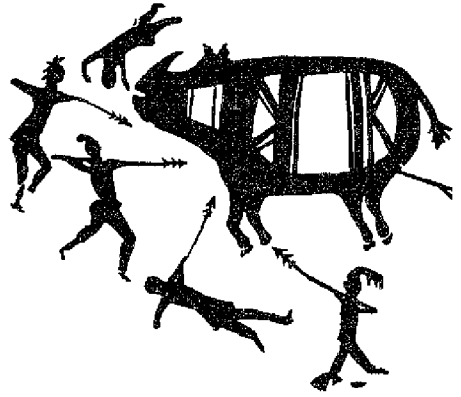


## प्रागैतिहासिक काल



छातु ग्राम के समीप लिखुनिया-1 में हाथी के साथ आखेट का दृश्य है जिसमें मुख्य शिकारी हाथी पर सवार है और आगे एक जंगली हाथी है। अन्य शिकारी पैदल एक घोड़े पर तलवार, तीर-धनुष आदि लिये चल रहे हैं। साथ में शिकारी कुत्ता भी है। यह चित्र प्रस्तर युग का लगता है। इसी के पास कोहबर की गुफा में एक धनुर्धर तीन पशुओं को आह-गर्व से खड़ा है। यहाँ पर बड़े पक्षियों के पकड़ने का एक दृश्य भी अंकित है। दो प्रतिद्वन्द्वी आपस में लड़ते हुए चित्रित किया गया है। अन्य बहुत-से चित्र इन गुफाओं में स्थान-स्थान प्राप्त होते हैं जिनसे प्रागैतिहासिक मानव के कार्य-व्यापार पर प्रकाश पड़ता है।

विजयगढ़ दुर्ग के समीप घोडमंगर गुफा में गेंडे के शिकार का दृश्य अंकित है जिसमें गेंडे ने एक शिकारी को अपने सोंग से आगे की ओर उछाल दिया है। अन्य शिकारी लकड़ी एवं पत्थर के योग से बने प्रस्तर-युगीन भाले से गेंडे पर प्रहार कर रहे हैं। यहाँ की गुफा में अन्य बहुत-सी आकृतियाँ प्राप्त होती हैं जिनमें तीन आदमियों को लाल, पीले तथा सफेद रंगों में चित्रित किया गया है। यहाँ सुअर, गेंडा, बारहसिगा तथा हिरन आदि पशुओं को भी चित्रित किया है।



बसौली ग्राम (जिला सोनभद्र) से कुछ दूर ढोकवा महारानी के एक शिलाश्रय की छाया की आखेट का दृश्य है। इसी क्षेत्र के रौप के मुख्य शिलाश्रय में पक्षी के आखेट का दृश्य जो ज्यामितीय आकारों में निर्मित हैं।

लोहरी शिलाश्रय में बाघ का सामना करते हुए एक साहसी आदमी जलती मशाल से करता हुआ चित्रित है। बाघ की मुद्रा आक्रामक न होकर पालतू है।

मिर्जापुर क्षेत्र से प्राप्त होनेवाले प्रागैतिहासिक चित्रों से पूर्वी देशों की प्राचीन सभ्यता क्रमिक विकास पर प्रकाश पड़ता है। यहाँ अनेक क्षेत्रों में गुहा-गृही मानव के निवास का लगा है जहाँ उनके द्वारा निर्मित चित्र सँजोये हुए हैं। इस क्षेत्र में अधिकांश चित्र गेरू, हिं-कोयले या सफेद दुधिया रंग से बनाये गये हैं। मिर्जापुर के एक पिकनिक स्पॉट विण्डम के शिलाश्रयों में प्रागैतिहासिक चित्र अंकित हैं।

मिर्जापुर क्षेत्र के शिला-चित्रों की प्रथम खोज के 115 वर्ष पूरे हो चुके हैं। शोधार्थियों ने इस क्षेत्र के बहुत-से नवीन शिला-चित्रों को खोज निकाला है और न जाने कितनी अभी भी प्रकृति के अंचल में छिपे होंगे क्योंकि यहाँ से नहीं अन्य अनेक भागों से नित खोजों के समाचार प्राप्त होते रहते हैं जिनसे आदि मानव के क्रिया-कलापों, रहन-सहन, व्यापारों तथा उनकी प्रगति की गति का बोध होता रहता है। कहने का तात्पर्य यह है कि इस ओर और ध्यान देने की है इस क्षेत्र में ससार के मानचित्र में अपने को सिद्ध करने के लिए जहाँ एक ओर खोजी प्रवृत्ति के की है वहीं दूसरी

इन शैल-चित्रों की सुरक्षा की व्यवस्था भी करनी होगी जिससे ये अचानक काल-कर्मालित न हो जायँ। हमें देखना होगा कि काकबर्न तथा कार्लाइल द्वारा देखे हुए चित्रों में से आज कितने बच गये हैं और जो बचे हैं वे आधुनिक सभ्यता की मार से कितने दिन और बच सकते हैं।

### इलाहाबाद क्षेत्र के शैल-चित्र

सबसे पहले काकबर्न महोदय ने इलाहाबाद के खैरागढ़ परगना के दक्षिण भाग के शैल-चित्रों की सूचना दी थी। इसके बाद बहुत दिनों तक इस क्षेत्र में कोई खोज नहीं हुई।

वाकडकर महोदय ने इलाहाबाद जिले के चितरोहा रेलवे स्टेशन (इलाहाबाद-कटनी लाइन) के समीप दो चित्रयुक्त शिलाश्रयों का पता लगाया।<sup>1</sup> इसके पश्चात् इलाहाबाद विश्वविद्यालय के प्रो० जी० आर० शर्मा ने इलाहाबाद से 34 कि० मी० दूर दक्षिण-पश्चिम कोरौव (मेजा तहसील) के पास चन्दातरी, चन्दावा, दरिया, कोराकनगढ़ और लखाहार स्थानों से शैल-चित्र एवं प्रागैतिहासिक महत्त्व के पाषाणास्त्रों को खोज निकाला।<sup>2</sup> यहाँ के शिलाश्रयों के रंगे हुए चित्रों में नृत्यरत मानव आकृतियाँ, बाघ, जगली सुअर, नीलगाय, हाथी, घोड़े, हिरन और कई तरह के प्रतीक चिह्नों का अंकन प्रभावशाली है।

### उत्तर प्रदेश के उत्तरी पहाड़ी क्षेत्र के शैल-चित्र

कुमायूँ के क्षेत्रों में सर्वप्रथम लखूउदियार स्थान से शैल-चित्र प्राप्त हुए हैं। यह स्थान अल्मोडा से 21 कि० मी० उत्तर-पूर्व स्थित है। लखूउदियार का अर्थ एक लाख गुफा होता है और सचमुच यहाँ कई सौ गुफाएँ प्रकाश में आयी हैं। यह क्षेत्र सुएल नदी के ढलान पर है। यहाँ नृत्य करती हुई बहुत-सी मानव आकृतियाँ पायी गयी हैं। इसके अतिरिक्त काँवर ढोनेवाले मनुष्य, टोकरी लिये हुए मनुष्य, बकरी के समान पशु तथा आलेखन प्राप्त हुए हैं। अधिकांश चित्र गहरे लाल रंग से बनाये गये हैं लेकिन ये चित्र धूमिल पड़ गये हैं।<sup>3</sup>

यहाँ सुएल नदी के किनारे अल्मोडा से बीस कि० मी० दूर दलबन्द गाँव के पास दो शिलाश्रय पाये गये हैं।<sup>4</sup> इन शिलाश्रयों में जानवर एवं मनुष्य की आकृतियाँ अंकित हैं। इस तरह के शैल-चित्र पहली बार देखे गये हैं। मानव आकृतियाँ पतली छड़ी की भाँति अंकित की गयी हैं। एक स्थान पर एक मनुष्य पत्थर झू रहा है। दूसरे स्थान पर दो व्यक्ति मृत पशु को घसीट रहे हैं।

अलखनन्दा नदी के दाहिने किनारे पर चमोली (गढ़वाल) से 8 कि०मी० उत्तर-पश्चिम दिशा में एक शिलाश्रय को गढ़वाल विश्वविद्यालय के प्रो० के० जी० नौटियाल ने खोज निकाला है। यह शिलाश्रय 10 मीटर ऊँचा है। इन शैल-चित्रों में भी मानवाकृतियाँ छड़ी के आकार की बनायी गयी हैं जो गहरे लाल रंग से बनी हैं। इनमें दो मानव आकृतियाँ बड़े आकार में बनी हैं जो पशु एवं मानव समूह के साथ खड़ी हैं। पशुओं में हिरन एवं लोमड़ी का आकार मिलता है। इस तरह के चित्र-युक्त शिलाश्रय गढ़वाल क्षेत्र में पहली बार पाये गये हैं।

1 इण्डियन आर्क्योलॉजी, ए रिप्यू ; 1966-67, पृ० 68।

2 इण्डियन आर्क्योलॉजी, ए रिप्यू , 1969-70, पृ० 37।

3 'सम न्यूली डिस्कवर्डि पेपेटेड रॉक शेल्टर्स इन कुमायूँ रीजन', यशोधर मठपाल, आर्क्योलॉजिकल स्टडीज, भा० क० भवन, 1986।

4 कुमायूँ के शैल-चित्र 'दो० पी० अग्रवाल एम्० आर्० जेम्स' में एण्ड एन्वयरमेंट, वाल्युम-11

## सिधनपुर ( रायगढ़ ) के शैल-चित्र

सिधनपुर के महत्त्वपूर्ण शैल-चित्रों की सर्वप्रथम खोज सन् 1910 ई० में एण्डर्सन महोदय ने किया। अपने सहयोगी सी० जे० वेल्डिंग के साथ रायगढ़ से माँद नदी तक सर्वेक्षण कार्य करते हुए उन्हें छोटी-छोटी गुफाओं और शिलाश्रयों में प्रागैतिहासिक चित्र अंकित दिखायी दिये। उन्होंने इस स्थान का कई बार सर्वेक्षण किया और वहाँ से महत्त्वपूर्ण सामग्री एकत्रित की। सी० डब्ल्यू० एण्डर्सन महोदय का शोध-लेख 'जर्नल ऑफ बिहार एण्ड उडीसा रिसर्च सोसाइटी' के सितम्बर 1918 के अंक में 16 चित्र-फलकों के साथ प्रकाशित हुआ।

गवर्नमेण्ट कालेज ऑफ आर्ट एण्ड क्राफ्ट, कलकत्ता के प्राचार्य पर्सी ब्राउन सन् 1915 ई० में एण्डर्सन महोदय के साथ सिधनपुर के शैल-चित्रों को देखने गये। उन्होंने अपनी पुस्तक 'इण्डियन पेपिंग' के प्रथम संस्करण (1917 ई०) में प्रागैतिहासिक चित्रकला को भारतीय चित्रकला के इतिहास के साथ प्रारम्भ में ही संतुलित रूप से जोड़ दिया। 'प्रारम्भिक युग' शीर्षक प्रथम अध्याय के अन्तर्गत उन्होंने उस समय तक प्राप्त प्रागैतिहासिक चित्रों का पूर्ण विवरण क्रमबद्ध रूप से दिया। इस प्रकार यह विषय चित्रकला के इतिहास का अभिन्न अंग बन गया।

एण्डर्सन महोदय के लेख से भारतीय विद्वान् भी इस ओर आकृष्ट हुए। सर आशुतोष मुखर्जी के निर्देश पर कलकत्ता विश्वविद्यालय के श्री पंचानन मित्र एव पटना संग्रहालय के श्री मनोरंजन घोष सिधनपुर गये। प्रो० पंचानन मित्र ने एण्डर्सन द्वारा देखे गये चित्रों के अतिरिक्त अन्य चित्रों का विस्तृत विवरण अपनी पुस्तक 'प्रीहिस्टॉरिक इण्डिया' (1923 ई०) में प्रस्तुत किया।

इसके बाद श्री अमरनाथ दत्त की पुस्तक 'ए फ्यू प्रीहिस्टॉरिकल रेलिक्स एण्ड द राक पेपिंग ऑफ सिधनपुर, रायगढ़ स्टेट, सी० पी० (इण्डिया)' सन् 1931 ई० में प्रकाशित हुई जिसमें उन्होंने व्यवस्थित रूप से सिधनपुर के शैल-चित्रों का सचित्र विवरण प्रस्तुत किया। इसके बाद कई प्राच्य-विदो ने यहाँ आकर कार्य किया और कबरा पहाड़ आदि के नये चित्रों को खोज निकाला। सन् 1967 में डॉ० जगदीश गुप्त ने अपनी पुस्तक 'प्रागैतिहासिक भारतीय चित्रकला' में इस क्षेत्र के चित्रों पर पुनः प्रकाश डाला।

उपर्युक्त सभी विद्वानों ने यहाँ के सुविख्यात शैल-चित्रों का इतना विशद वर्णन प्रस्तुत किया है कि जो इन स्थानों पर नहीं जा सका है वह भी इनकी स्थिति एवं चित्रों के विषय में बहुत-कुछ अनुमान लगा सकता है।

सिधनपुर चावरथल पर्वत शृंखला के तल पर बसा एक गाँव है जो मध्यप्रदेश के रायगढ़ रियासत के छोटी माँद नदी के पूर्व की ओर स्थित है। यह गाँव नहरपाली रेलवे स्टेशन से लगभग 5 कि० मी० दूर स्थित है। शैलचित्र पहाड़ी के ऊपर की ओर स्थित शिलाश्रयों में प्राप्त होते हैं। यहीं पास में दो गुफाएँ भी हैं जिनमें चित्र खोजे गये परन्तु दिखायी नहीं पड़े। सुविख्यात प्रधान शिलाश्रय इन्ही गुफाओं के पास हैं जो त्रिभुजात्मक है। इसके दायें-बायें पार्श्व लगभग 35 फीट हैं तथा प्रवेश-द्वार 60 फीट से ऊँचा है। यह स्थान गुफा से ज्यादा शिलाश्रय ही प्रतीत होता है। इस शिलाश्रय के दोनों पार्श्वों पर चित्रांकन मिलता है।

सिधनपुर शिलाश्रय में विशालकाय महिष के आखेट का समूहाकन अत्यधिक प्राचीन माना जाता है। इसमें आखेटक डंडे अथवा प्रस्तर भाले का प्रयोग करते हुए दिखाया गया है। पास ही में जगली सुअर के आखेट का दृश्य भी है जो सजीव है इस दृश्य को सर्वप्रथम

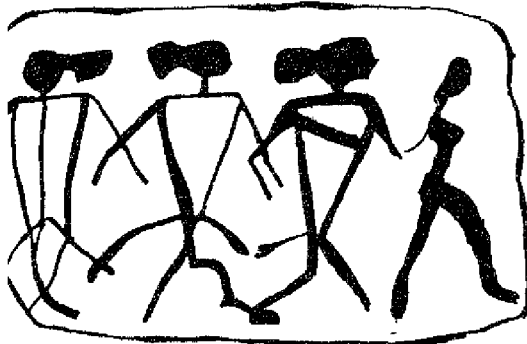
एण्डर्सन द्वारा लक्षित किया गया था तथा बाद में प्रायः सभी ने इन आकृतियों को अपने लख अथवा पुस्तकों के साथ प्रकाशित किया। एक दूसरे रोचक दृश्य में एक मानव आकृति एक बड़े



पक्षी को पकड़े हुए है जिसके पीछे एक सर्प जैसी आकृति है दत्त महोदय ने इसे नग्न स्त्री और ग्लिप्टोन (Glyptodon) नामक अप्राप्य पशु बताया है। तीसरी आकृति को पूँछ के सहारे खड़ा हुआ सर्प बताया है। एक अन्य स्थान पर पशु एवं मानवाकृतियों का अंकन दिखायी पड़ता है जिसमें बारहसिंगे का चित्रण स्पष्ट है।

सिधनपुर के शैलाश्रय के एक स्थान पर मत्स्य-कन्या (Mermaid) का अंकन दिखायी पड़ता है जिसे कुछ लोग शैलीबद्ध मानवाकृति ही मानते हैं। सबसे ऊपर वाले प्रमुख शिलाश्रय में कपिमानव (Ape-man) का चित्र मिलता है जो मनुष्य के आदिम अवस्था को व्यक्त करता है। यहाँ गतिशील मानवाकृतियाँ दिखायी पड़ती हैं जिनमें ज्यामितीय तत्त्व द्रष्टव्य हैं। यहाँ अनेक प्रतीकात्मक एवं अन्य आकृतियाँ भी चित्रित हैं जिन्हें मनोरंजन घोष ने अपने मोनोग्राफ में प्रकाशित किया है।

रायगढ़ क्षेत्र में सिधनपुर के बाद कबरा पहाड़ दूसरा महत्वपूर्ण स्थान है जो रायगढ़ नगर से लगभग 15 कि० मी० दूर मजरापाली ग्राम के निकट स्थित है। यहाँ शिलाश्रय चितकबरी सफेद चट्टान के निचले भाग में है। पत्थर के इसी कबरेपन के कारण इसे कबरा पहाड़ कहा जाता है। यहाँ विशाल शिलाश्रय में शिकार दृश्य का चित्रांकन बड़ा सहज एवं स्वाभाविक है। अनेक पशु एवं मानवाकृतियों का अंकन भी यहाँ दिखायी पड़ता है। एक दृश्य में चीते के शिकार का मनोरंजक दृश्य है जो लाल गेरू से चित्रित है। यहाँ लाल गेरू के रंग से पूरित वराह का चित्र है जो अपने रूप-विन्यास में अद्भुत है। यही पर पुरातन छिपकली जाति के जीवों का अंकन भी दिखायी पड़ता है। शिलाश्रय की दीवार पर अंकित एक घेरे में चार गतिशील मानव आकृतियों



का रेखांकन बड़ा मोहक है। ये आकृतियाँ एक-दूसरे का हाथ पकड़े हुए नृत्यरत हैं। यहाँ पर कुछ विचित्र प्रकार के चिह्न आलिखित मिलते हैं। इसके अतिरिक्त अनेक प्रागैतिहासिक चित्र मिलते हैं जो आदि मानव के जीवन एवं उनके कार्य-व्यापार पर प्रकाश डालते हैं।

रायगढ़ क्षेत्र में खैरपुर, करमागढ़, नवागढ़ तथा बौतालदा आदि स्थानों पर भी शैल-चित्र प्राप्त हुए हैं और बहुत-से क्षेत्र अभी भी अछूते हैं। इस क्षेत्र की विशेष सम्भावनाएँ हैं। सम्भव है कुछ नये शिलाश्रय अथवा गुफाएँ प्रकाश में आयें जहाँ अन्य प्रागैतिहासिक चित्र मिलने की सम्भावनाएँ दिखायी पड़ती हैं। क्योंकि यह क्षेत्र वन्य प्रदेश है जहाँ छोटी छोटी पहाड़ियाँ अवस्थित हैं जिनमें आदि मानव के निवास स्थल सहज ही खोजे जा सकते हैं।

## होशंगाबाद ( आदमगढ़ ) के शैल-चित्र

भारतवर्ष में प्रागैतिहासिक चित्रित शैलाश्रय अधिकांश रूप में मध्यप्रदेश में ही पाये गये हैं। यह क्षेत्र भूतात्त्विक गोडवानालैण्ड का प्रमुख भाग है जो इस पृथ्वी का अत्यन्त प्राचीन स्थल माना जाता है। मध्यप्रदेश में पंचमढी से लगभग 75 कि० मी० दूर नर्मदा नदी के किनारे होशंगाबाद स्थित है। इस नगर से 5 कि० मी० दूर एक छोटी-सी पहाड़ी है जिसे आदमगढ़ कहते हैं। इसी पहाड़ी के ऊपरी भाग में एक दर्जन से अधिक शृंखलाबद्ध विशाल शिलाश्रय पाये जाते हैं जहाँ आदिम प्रकृति के चित्र पाये गये हैं। यहाँ के शिलाश्रय प्राकृतिक हैं और कभी आदि मानव के शरण-स्थल रहे होंगे।

1921 ई० में यहाँ के डिप्टी कमिश्नर होशंगाबाद की सूचना एव आग्रह पर केन्द्रीय पुरातत्त्व सर्वेक्षण के सुपरिण्टेण्डेण्ट पं० हीरानन्द शास्त्री ने श्री मनोरंजन घोष को होशंगाबाद के शिलाश्रयों के सर्वेक्षण के लिए प्रेरित किया। श्री मनोरंजन घोष 1922 में वहाँ गये और इस प्रकार होशंगाबाद (आदमगढ़) के प्रागैतिहासिक चित्रों का ज्ञान हुआ।

आदमगढ़ शिलाश्रय नं० 10 से एक महामहिष का चित्र प्राप्त हुआ है जो दोहरी बाह्य रेखा द्वारा चित्रित किया गया है और इसे भरा नहीं गया है। यह विशाल चित्र 8 फीट लम्बा है। महिष के चित्र में उसकी आँख भी बनायी गयी है। इस चित्र को पूर्व मध्य पाषाणकाल का माना जा सकता है। इसी काल का एक दूसरा चित्र विशाल हाथी का है जो 4 फीट लम्बा है। यहाँ पर बहुचर्चित एवं सुप्रसिद्ध 'जिराफ गुप' का चित्र है। भारत के किसी अन्य भाग में जिराफ का चित्र नहीं मिलता। क्या कभी यहाँ जिराफ पाये जाते थे ? इस सम्बन्ध में विद्वानों में बड़ा ऊहापोह है। चित्र के आगे वाला पशु जिराफ से बहुत साम्य रखता है। उसके पीछे जिस पशु को अंकित किया गया है और उस पर एक शिकारी सवार है वह भी जिराफ से बहुत-कुछ साम्य रखता है। कुछ लोग इसे लम्बे गर्दन वाला घोडा भी कहते हैं। सवार को शस्त्र फेंकते हुए दिखाया गया है। नीचे एक योद्धा अस्त्र-शस्त्र अपने पीठ पर लिये चलते हुए दिखाया गया है। ऊपर एक शिकारी शिकार का पीछा करते हुए चित्रित है।



शिलाश्रय नम्बर 10 के दाहिने निचले भाग में चार धनुर्धर आखेटकों का अंकन दिखायी पड़ता है जो शिकारोपरान्त उल्लास से नृत्य कर रहे हैं। प्रत्येक के बायें हाथ में धनुष तथा दायें हाथ में दो-दो तीर हैं परन्तु आगे वाले व्यक्ति के हाथ में एक ही तीर है। इस तरह यह आभास होता है कि अगले व्यक्ति ने ही अपने एक तीर से पशु वध किया होगा। आहार प्राप्ति की खुशी में वे चारों उल्लास से नृत्य कर रहे हैं। यहाँ निचले भाग में गेरुए रंग में एक शिकारी को भाला लिये हुए पेड़ की डाल पर चित्रित किया गया है। उसके भाले का फल नीचे की ओर है जिससे व्यंजित होता है कि वह पेड़ पर चढ़कर शिकार कर रहा है। यहाँ पर एक महिष का चित्र भी है पास ही में अनेक योद्धाओं के चित्र हैं जो ढाल तथा अन्य अस्त्र लिये हुए हैं अश्वारोही



शिकारी के दृश्य भी अंकित है। यहाँ कई स्तर में चित्रकारी की गयी है। कुछ चित्र पीले रंग से बने हैं जबकि शेष चित्र गेरू से बने हैं।

प्रमुख शिलाश्रय पर जंगली पशु की आकृति चित्रित हैं जो पिछले पैर की ओर से महिष तथा आगे से जंगली सुअर जैसा प्रतीत होता है। शिलाश्रय नं० 2 पर ऊँचे सींग वाले भैंसे का चित्र विशेष रूप से उल्लेखनीय है जिसका शरीर खड़ी धारियों से आपूरित है। सींगों की ऊँचाई सिंधु घाटी के सीलों पर बने पशु की याद दिलाता है। शिलाश्रय नं० 4 पर गहरी लाल रेखाओं में एक विचित्र मानवाकृति के नीचे विशालकाय मयूर अंकित है। चित्र सरल रेखाओं में रोचक है। यहीं योद्धाओं का चित्र भी अंकित है जिनकी कमर में तलवार बँधा है तथा हाथ में डडा जैसा कोई अस्त्र है। चित्र प्रभावशाली है।

शिलाश्रय नम्बर 6 पर मटमैले रंग में एक धनुर्धर का चित्र है जिसके केश खुले हैं तथा कटि पर बहुत अल्प वस्त्र है जो उड रहे हैं। यहाँ सफेद वर्ण में अनेक चित्र बने हैं। लाल रंग में एक घुड़सवार भी चित्रित है।

आदमगढ़ के अन्य शिलाश्रयों में भी वन्यजीवों और उनके शिकारियों के चित्र मिलते हैं। कुछ शिकारियों को घोड़े पर सवार दिखाया गया है जिनकी प्राचीनता असंदिग्ध है।

भारतीय पुरातत्त्व विभाग द्वारा होशंगाबाद क्षेत्र के इन शिलाश्रयों के नीचे भूमि में खुदाई कर प्रस्नरयुगीन सामग्री प्राप्त की गयी है जिनसे यहाँ पर शरण लेने वाले आदि मानव के अनेक रोचक तथ्य प्रकाश में आये हैं।

आर० बी० जोशी और एम० डी० खरे को होशंगाबाद के आदमगढ़ शिलाश्रय से उत्तर पुरापाषाण काल से पूर्व की सामग्री प्राप्त हुई है। यहाँ मध्य पाषाणकाल का अवशेष भी प्राप्त हुआ है। आदमगढ़ से जो अवशेष प्राप्त हुए हैं उनके आधार पर उनकी तिथि 5500 ई० पूर्व रखी गयी है।

### पंचमढी क्षेत्र के शैल-चित्र

पंचमढी (मध्य प्रदेश) क्षेत्र की महादेव पर्वत-मालाओं के शैल-चित्रों को प्रकाश में लाने का प्रथम श्रेय डॉ० जी० आर० हटर को है। उन्होंने 1932 ई० में 'कांग्रेस ऑफ दि ग्री एण्ड प्रोटो हिस्टोरिक साइन्सेज' में दिये गये वक्तव्य में यहाँ के शैल-चित्रों का परिचय दिया। यह स्थान भारतीय फौज के रहने का सुप्रसिद्ध आवास-गृह रहा है। जब यहाँ लेफ्टिनेंट कर्नल होकर आये तो उन्होंने अपनी अभिरुचि के अनुसार अपनी पत्नी एवं सहयोगियों के साथ इस क्षेत्र का विस्तृत सर्वेक्षण किया और पट्टह से अधिक शिलाश्रयों और गुफाओं की छानबीन कर अनेक शैल-चित्रों का परिचय अपने विभिन्न लेखों के द्वारा दिया। पहली विज्ञप्ति 'इण्डियन केव पेपिंग' के नाम से 1935 में 'आइपेक' में प्रकाशित हुई। इसके बाद अन्य लेख भी प्रकाशित हुए लेकिन इस क्षेत्र के शैल-चित्रों के बारे में विस्तृत विवरण 'ट रॉक पेपिंग ऑफ महादेव हिल्स' शीर्षक लेख में प्रकाशित हुआ जिसके साथ शैल-चित्रों के 51 रेखाचित्र भी दिये गये थे। इस तरह से पंचमढी क्षेत्र के शैल-चित्र प्रकाश में आये।

इसके बाद अमलानन्द घोष ने पंचमढी के कुछ अन्य महत्वपूर्ण स्थलों के चित्रों को खोज निकाला जिनकी चर्चा उन्होंने अपने लेख 'प्रीहिस्टोरिक एक्सप्लोरेशन इन इण्डिया' में किया जो सन् 1948 में प्रकाशित हुईं। इसके बाद अनेक लोगों ने यहाँ के प्रागैतिहासिक स्थलों का सर्वेक्षण किया जिसमें महादेव पर्वत के चारों ओर अवस्थित शिलाश्रयों एवं गुफाओं से अनेक नवीन चित्र खोज निकाले गये पंचमढी में

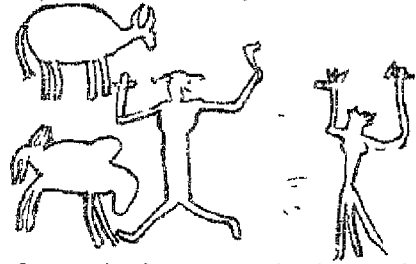
चित्र बाजार गुफा निम्बुभोज महादेव महादेव

दक्षिण, डोरोधी द्वीप, माण्टेरोजा, अप्सरा बिहार, जम्बूद्वीप, रजत प्रपात, शिरोच्छेदी, बनिया बेरी, बडा महादेव. मेथ्यूद्वीप, लश्करिया इमलीखो, बोनाला, चित्रलेखा, मोरोदेव, मांडादेव, बोरी, तामिया सोनभद्र, डालई आदि स्थानों पर प्राप्त हुए हैं।

पंचमढी में पाँच गुहाएँ पत्थरों को काटकर बनायी गयी हैं जिनके बारे में मान्यता है कि कभी ये पाण्डवों के वनवासकालीन निवास-स्थल थे। ये गुफाएँ प्राकृतिक नहीं हैं और न ही यहाँ कोई शैल-चित्र प्राप्त होते हैं। इन्ही पाँच गुफाओं के आधार पर इस स्थान का नाम 'पंचमढी' पडा। पंचमढी पहुँचने के लिए कटनी-जबलपुर रेलवे लाइन पर इटारसी के पास पिपरिया स्टेशन पर उतरना पड़ता है तथा वहाँ से 32 मील मोटर द्वारा ऊँचाई पर चढकर यहाँ पहुँचते है। पंचमढी के आस-पास अनेक दुर्गम घाटियाँ, भयावह खाइयाँ और नाले है जिनमें बहुसंख्यक शिलाश्रय एवं गुफाएँ मिलती हैं।

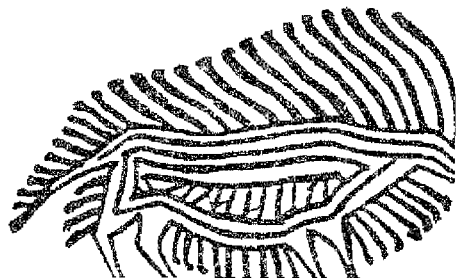
पंचमढी के गुफाओं एवं शिलाश्रयो से जो प्रागैतिहासिक चित्र प्राप्त होते हैं उनमें मुख्यरूप से पशु तथा आखेट दृश्य के अतिरिक्त आदि मानव के क्रिया-कलापों के चित्र मिलते हैं। यहाँ से नृत्य, वादन, सशस्त्र युद्ध, युग्म आदि दृश्य भी प्राप्त होते हैं। यहाँ बाजार केव में एक बकरी का बडा चित्र है।

पुतरीलेन के अन्त में माडादेव गुफा की छत पर विशालकाय चीते के आखेट का दृश्य है। दो पुरुष भाले के साथ निर्भीक चीते के सामने खड़े हैं और पास ही खड़ा बालक चीते को आश्चर्य से निहार रहा है। यहीं मटमैले सफेद रंग से शिकार के हाके का दृश्य अंकित है। एक अन्य दृश्य में स्त्री-पुरुष संयुक्त रूप से शिकार करते हुए दिखाये गये हैं जिनके हाथ में आदिकालीन अस्त्र गुगली बूम रैंग (Boomerang) है। दो पशु पास ही में अंकित हैं। यहाँ अन्य बहुत-से चित्र उपलब्ध हैं।



इमली खोह शिलाश्रय में सौ से अधिक चित्र अंकित हैं जिनमें एक दृश्य में पाँच धनुर्धर मिलकर बैल का शिकार कर रहे हैं। बैल ने एक शिकारी को अपनी सींगों से उछाल दिया है और उसके हाथ से धनुष-बाण छूट गया है। एक दूसरे दृश्य में महिष के आखेट का दृश्य है जो बहुत धूमिल है। यही पर अनेक पशु-चित्र एवं मानवाकृतियाँ भी दिखायी पड़ती हैं।

जम्बूद्वीप नाले में स्थित शिलाश्रय में काँटेदार जीव साही (Porcupine) और उसको देखता हुआ मानव मटमैले सफेद रंग में अंकित है। चित्र अपनी लयात्मक रेखाओं के कारण विशेष आकर्षक है। माण्टेरोजा के एक शिलाश्रय में अंकित आखेट दृश्य में हठात् शेर के सामने आ जाने के कारण शिकारी हतप्रभ हो गये है। सिंह के समीप एक बकरी दिखायी गयी है। लगता है बकरी सिंह को आकृष्ट करने के लिए बाँधी गयी है। डोराथीद्वीप (धान्तनीर) गुफा में छद्ममुखी मानव आकृतियाँ धनुर्धर



रथवाही आकृतियाँ विशेष आकर्षक हैं। ज्यादातर चित्र सफेद रंग में अंकित हैं। कुछ में लाल बाह्य रेखा खींची गयी है। बनियाबेरी नामक 50 गज लम्बी गुफा में सगर्भा गाय का चित्र विशेष प्रभावशाली है। यहाँ क्रीडा-नर्तन आदि के अनेक चित्र अंकित हैं।

पंचमढ़ी के विभिन्न शैलाश्रयो तथा गुफाओं में पशु के झुण्ड-के-झुण्ड चित्रित किये गये हैं। इसी के साथ दैनिक जीवन के चित्र जैसे गाय को चराते हुए तथा शहद इकट्ठा करते हुए मनुष्यो का अंकन विशेष उल्लेखनीय है। विषय-वस्तु तथा अंकन-पद्धति के अनुसार यह कहा जा सकता है कि यहाँ के चित्र परवर्ती हैं। पंचमढ़ी क्षेत्र शिला-चित्रों की उपलब्धि की दृष्टि से बहुत महत्त्वपूर्ण है।

### भीमबैठका के शैल-चित्र

भीमबैठका मध्य प्रदेश के विन्ध्य पर्वत श्रेणी में स्थित है। भीमबैठका एक पहाड़ी का नाम है जो गोहरगंज तहसील और रायसेन जिले में स्थित है। यह भोपाल से 45 कि० मी० दक्षिण-पूर्व और होशंगाबाद से 30 कि० मी० उत्तर-पश्चिम में है। भीमबैठका अर्थात् भीम के बैठने का स्थान जिसके सम्बन्ध में मान्यता है कि महाभारत काल में यहाँ कभी पांडवों ने निवास किया होगा। जो भी हो, लेकिन यह स्थान प्रागैतिहासिक मानव का वास्तविक निवास-स्थल रहा होगा इसमें कोई संदेह नहीं है।

प्रकृति के विशाल प्रांगण में प्राकृतिक गुफाओं का अद्भुत संसार भीमबैठका के दोनों ओर बसा हुआ है जिसमें कभी प्रागैतिहासिक मानव ने प्राकृतिक आपदाओं के समय शरण लिया होगा और बाद में सुरक्षित समझ उसमें निवास करने लगा होगा। आदि मानव के ये ध्वंसावशेष आज भी उस युग की मुखर कहानी कहते हैं। भीमबैठका के दोनों ओर छोटी-बड़ी 600 से भी अधिक गुफाएँ हैं जो 10 कि० मी० क्षेत्र में फैली हुई हैं। इन गुफाओं में से लगभग 475 गुफाओं में न जाने कितने प्रागैतिहासिक चित्र बने हुए हैं जो आदि मानव की कलात्मक धरोहर हैं।

इन चित्रों का सर्वप्रथम पता लगाने का श्रेय श्री विष्णु श्रीधर वाकडकर (विक्रम विश्वविद्यालय, उज्जैन) को है जिन्होंने 1958 ई० में इस क्षेत्र को खोज निकाला। उन्होंने यहाँ की गुफाओं का वर्गीकरण एवं नामांकन अपने सहयोगियों के साथ किया। 1972 ई० में विक्रम विश्वविद्यालय के पुरातत्त्व विभाग एवं सागर विश्वविद्यालय द्वारा संयुक्त रूप से उत्खनन कार्य किया गया और इसके एक वर्ष बाद डेकन कालेज, पूना तथा लोक कला संग्रहालय, बासल (स्विटजरलैण्ड) के सहयोग से विक्रम विश्वविद्यालय द्वारा व्यापक स्तर पर उत्खनन कार्य और शैल-चित्रों का सर्वेक्षण करवाया गया। गुफाओं के अन्दर तथा आस-पास के उत्खनन से भारी मात्रा में पुरातात्विक अवशेष मिले हैं जिनसे पता चलता है कि यहाँ मनुष्य समूचे प्रागैतिहासिक काल में बराबर रहता रहा होगा।

यहाँ 500 वर्गमील के क्षेत्र में 30 पर्वतश्रेणियाँ अवस्थित हैं जिनकी समुद्र-तल से ऊँचाई 1365 फीट (410 मीटर) से 2000 फीट (600 मीटर) तक है। इन्हीं के ऊपर एक ट्रिगोनोमेट्रिक स्टेशन स्थापित किया गया था जहाँ गत शताब्दी में सर्वेक्षण किये गये थे। इन पर्वतश्रेणियों की शिलाएँ बलुआ पत्थर की हैं। यहाँ के पत्थर बहुत ही सख्त एवं भारी हैं। इन्हीं शिलाओं में अनेक शिलाश्रय देखने को मिलते हैं। इन शिलाश्रयों की दीवारें और ऊपरी छत क्वार्टजाइट सैण्ड



स्टोन श्रेणी के हैं।<sup>1</sup> शिलाश्रय पहाड़ी के निचले स्थल से लेकर सबसे ऊँची चोटी तक देखने का मिलते हैं।

विद्वानों का मत है कि प्रागैतिहासिक काल में मनुष्य यहाँ एक हजार वर्ष तक लगातार निवास करता रहा होगा।<sup>2</sup> इस युग में मानव ने प्रस्तर उपकरण (अस्त्र-शस्त्र) बनाये जिनकी शैली एवं तकनीक में बराबर बदलाव आता रहा। ये प्रस्तर उपकरण इन गुफाओं में पानी एवं हवा द्वारा किये गये जमाव के नीचे दब गये और सुरक्षित रह गये। लेकिन शकर तिवारी का कहना है कि यह जमाव पानी और हवा के कारण नहीं, बल्कि प्राकृतिक रूप से पत्थरों के चिटकने और टूटने से हुआ है। अन्य विद्वानों का मत है कि यह जमाव पुरातात्विक नहीं, बल्कि प्राकृतिक (नेचुरल इण्ट्राफारमेशनल डिपाजिट) रूप से निर्मित है। यहाँ से प्राप्त पाषाण उपकरण प्रागैतिहासिक काल की चार संस्कृतियों का प्रतिनिधित्व करते हैं।

भीमबैठका की सबसे बाद की संस्कृति को मध्यपाषाण काल कहा जा सकता है जिनके बहुत सारे उपकरण प्राप्त हुए हैं। इस संस्कृति के उपकरण अपने आकार-प्रकार तथा प्रविधि की दृष्टिकोण से बहुत महत्त्वपूर्ण हैं। वास्तव में यह आदि मानव के रहने के प्राचीनतम स्थल हैं जहाँ उनके द्वारा प्रयुक्त औजार एवं हथियार अपने मूल स्थान में ही दबे रह गये। प्रागैतिहासिक संस्कृति का इतना लम्बा एवं अविच्छिन्न इतिहास अन्य स्थानों में दुर्लभ है।

भीमबैठका की गुफाओं एवं शिलाश्रयों में पायी जानेवाली चित्रकला से इस स्थान का महत्त्व बहुत अधिक है। संसार में कहीं भी एक साथ एक ही स्थान पर इतनी बड़ी संख्या में चित्रित गुफाएँ नहीं मिली हैं। यहाँ प्राप्त होनेवाले चित्रों की एक खास बात यह दिखायी पड़ती है कि जिन स्थानों पर प्रागैतिहासिक मानव के रहने के अवशेष अधिक मात्रा में उपलब्ध हुए हैं उन स्थानों पर ये चित्र कम पाये गये हैं। इसके विपरीत जहाँ प्रागैतिहासिक अवशेष नहीं मिलते वहाँ शैल-चित्र सबसे पुराने और अधिक संख्या में प्राप्त हुए हैं।<sup>3</sup> यह स्वाभाविक भी है क्योंकि मनुष्य की अभिव्यक्ति एकान्तिक होती है।

भीमबैठका में प्राप्त होनेवाले शैल-चित्र अधिकतर गुफाओं की दीवारों तथा उनकी छतों पर बने हुए दिखायी पड़ते हैं। ये चित्र कुछ ऐसे भी स्थानों पर दृष्टिगत होते हैं जहाँ उन्हें बनाने के लिए बैठने या खड़े रहने के लिए उचित जगह नहीं है। उस समय आदि कलाकारों ने उन्हें कैसे बनाया होगा इसकी कल्पना भी कठिन है और लोगों के अलग-अलग मत प्राप्त होते हैं। गुफाओं के छत पर बने चित्र, जो केवल पीठ के बल लेटकर ही बनाये जा सकते हैं, कैसे बनाये गये होंगे, यह कहना कठिन है। मेरा अनुमान है कि आदि मानव ने इन स्थानों पर बाहर से ले आकर लकड़ियों आदि एकत्रित की होगी। ये स्थान एक तरह से उनके भण्डार-कक्ष रहे होंगे। लकड़ियों आदि के संग्रह से एक स्वाभाविक मंचान बन गया होगा। इस प्रकार उन पर चढ़कर या लेटकर अपने एकान्तिक क्षणों में उन्होंने इन चित्रों को बनाया होगा।

इन गुफाओं एवं शिलाश्रयों में अनेक ऐसे स्थल मिले हैं जहाँ प्रागैतिहासिक कलाकारों ने पुराने चित्रों के ऊपर ही नये चित्र बना दिये हैं। इस प्रकार पुराने चित्र दब गये हैं। अतः बहुत

1. रॉक आर्ट ऑफ इण्डिया, सम्पादक के० के० चक्रवर्ती 'एकमकैवेशन ऐट भीमबैठका-ए टी- असेसमेण्ट, शकर तिवारी, पृ० 150।  
 2. 'भीमबैठका : प्रीहिस्टारिक मैन एण्ड हिज आर्ट इन सेण्ट्रल इण्डिया' डॉ० वी० एन० मिश्र 1977 ई०।  
 3. मैन एण्ड वल्स्यूम 3 1979 रॉक आर्ट ऑफ रीजन सेण्ट्रल इण्डिया वी० एस० मिश्र एवं वर्द्ध पृष्ठ 2

प्रयत्न करने पर ही पुराने चित्रों की रूपरेखा समझ में आती है। इस प्रकार चित्रों के कई स्तर हैं और कई परते हैं जिन्हें समझना, अनुकृति करना कठिन होता है लेकिन इनकी सापेक्ष प्राचीनता निर्धारित करने में सुगमता भी होती है। इस आधार पर चित्रों को कई श्रेणियों अथवा शैलियों में विभक्त किया जा सकता है जिनके तुलनात्मक अध्ययन से इनके रचना-काल का निर्धारण बहुत-कुछ सम्भव हो सकता है। चित्रों की विषय-वस्तु तथा यहाँ से प्राप्त उत्खनन सामग्री के समय अध्ययन से काल-निर्धारण में सुविधा हो सकती है। रेडियो कार्बन पद्धति द्वारा तिथि का निर्धारण विदेशों में हुआ है जिसके आधार पर यहाँ के चित्रों को भी देखा जा सकता है।

इन चित्रों का मोटे तौर पर काल-निर्धारण करने पर मध्य पाषाणकालीन चित्रों का समय हम आज से 15,000 व 5,000 वर्षों के बीच रख सकते हैं। इसी प्रकार ताम्र पाषाण काल के चित्रों को आज से 5,000 व 3,000 वर्ष के मध्य रख सकते हैं। इसके बाद के चित्रों को प्रारम्भिक ऐतिहासिक काल के अन्तर्गत रख सकते हैं जो 3,000 व 1,800 वर्ष के मध्य में आते हैं। सबसे बाद के चित्र उत्तर ऐतिहासिक काल के कहे जा सकते हैं जो 1800 से 800 वर्ष पहले तक के माने जा सकते हैं। यहाँ से प्राप्त अधिकांश चित्र मध्य पाषाण काल के हैं। यद्यपि इन चित्रों के काल-निर्धारण का हमारे पास कोई अचूक मापदण्ड नहीं है फिर भी अध्ययन की सुविधा की दृष्टिकोण से ऐसा किया जा सकता है। वैसे एक कलाकार के लिए इस सदर्थ में ज्यादा उलझना बेमानी है।

भीमबैठका से प्राप्त होनेवाले अधिकतर चित्र लाल (इण्डियन रेड) अथवा सफेद रंगों में बने हैं। कहीं-कहीं हरे व पीले रंगों का प्रयोग भी दिखायी पड़ता है जो आस-पास से प्राप्त होनेवाले खनिज रंग हैं। रंग के टुकड़े को पत्थर पर बिसकर रंग तैयार किये जाते थे जिन्हें जल या चरबी के माध्यम में मिलाकर चित्रांकन किया गया होगा। यहाँ प्राप्त होनेवाले शैल-चित्र चर्पा, धूप, हवा आदि के कारण धूमिल पड़ गये हैं अथवा लगभग पूरी तरह से मिट गये हैं। कई स्थानों पर तो ये इतने फीके पड़ गये हैं कि पत्थर पर पानी डालने के बाद ही ये उभरते हैं। समय के लम्बे अन्तराल के कारण ये चित्र इन पत्थरों पर स्थायी हो गये हैं जिन्हें पानी से नहीं मिटाया जा सकता।

यहाँ प्राप्त होनेवाले चित्रों की विषय-वस्तु से मध्य पाषाणकालीन मानव-जीवन के विभिन्न पहलुओं पर प्रकाश पड़ता है। तत्कालीन पशु-जीवन तथा मनुष्य के कार्य-व्यापार के बारे में इन चित्रों द्वारा सम्यक् ज्ञान प्राप्त होता है। इन चित्रों में पशुओं का प्राधान्य है क्योंकि वे आदि मानव के जीवन के प्रमुख अंग थे और बहुत-कुछ इनका जीवन उनके ऊपर निर्भर था। पशुओं में हाथी, गैंडा, भालू, जंगली सुअर, चीता, जंगली गाय, नीलगाय, साँभर, बैल, भैंस, बंदर एवं हिरन आदि प्रमुख हैं। ये पशु ज्यादातर झुंडों में ही दिखायी पड़ते हैं। शिकार के दृश्यों की बहुतायत है जिनमें से कुछ चित्रों में शिकारियों के मुख पर मुखौटा है। मानव-जीवन के क्रिया-कलापवाले चित्रों में मालव शरीर रचना यथार्थवादी नहीं है और न ही बहुत कलात्मक होने का आग्रह ही दिखायी पड़ता है। ये चित्र आदि मानव की स्वान्तः सुखाय कृतियाँ हैं और बड़े ही सहज एवं स्वाभाविक भाव से इनकी रचना हुई है। पशुओं के चित्रों में सजीवता एवं गति का सफल अंकन हुआ है। भीमबैठका के एक दृश्य में पशुओं के एक झुंड को ऊँची चट्टान से गिरते हुए दिखाया गया है। ऐसा लगता है कि पशुओं का खेदकर उन्हें ऊँची चट्टान से गिराकर शिकार की प्रथा का प्रसार हो चुका था।

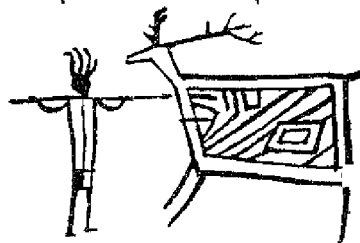
पाषाण काल के बाद चित्रों में उतनी सहजता एवं स्वाभाविकता नहीं मिलती। पशु आन्तरिक भाग को भरने का प्रयास किया गया है। ज्यामितीय आकृतियाँ एवं आड़ी-लकीरों का अकन इस समय की चित्रकला की विशेषता है। ऐतिहासिक काल के पशु-लोककला का प्रभाव अधिक है। घुड़सवार, जुलूस, नृत्य, वाद्ययंत्रों को बजाते हुए मनु अकन विशेष प्रभावशाली है।

भीमबैठका की चित्रावली एक दीर्घकालीन लोककला की छवि प्रस्तुत करती है मानव के सरल जीवन, वनवासी रूप एवं मानव मन की सहज अभिव्यक्ति मुखर हुई है।

**भोपाल क्षेत्र के शैल-चित्र**

भोपाल क्षेत्र नर्मदा के प्रवाह से बनी कटानों, बेतवा के तटवर्ती पथरीले भू-भाग तथा पर्वतमालाओं में बनी प्राकृतिक गुफाओं और शैलाश्रयों से पर्याप्त समृद्ध है तथा इसका सबसे अधिक विस्तृत है। भीमबैठका को इस क्षेत्र से अलग करने के बाद भी इस क्षेत्र में से ऐसे स्थान हैं जहाँ प्रागैतिहासिक चित्र भरपूर रूप से प्राप्त होते हैं।

भोपाल होशंगाबाद सड़क पर मडीदीप से बनेका के चारों ओर 50 कि० मी० क्षेत्र की पर्वतमालाओं में हजारों शैलाश्रय छिपे पड़े हैं। प्रो० शंकर तिवारी ने इमलाना से डिगडि के पूरे क्षेत्र का सर्वेक्षण किया है। इस क्षेत्र में चमरिया, डोनावाला, जावरा, फिरगी, गणे काटोरिया, लाड़ीबाई, चीलटोग, बाखिया, बागबानी, राजाबांधा, बाघराज, इमलाना, महादेव, डिगडिगा आदि के शैल-चित्र अपनी विविधता एवं अनोखेपन के लिए विख्यात हैं। इन शैल-चित्रों में शिकार के दृश्य, हाथी, शेर, जंगली भैंसा, गाय, बैल, सुअर, हिरण खरगोश, कछुआ तथा तीर-कमान एवं भाला लिये हुए मानवाकृतियाँ चित्रित हैं। यहाँ अलंकृत रूपाकन के साथ घोड़े, बंदर, कुत्ते, साँप आदि का चित्रण भी दिखायी पड़ता है।



भोपाल के आस-पास का स्थान पहाड़ियों से घिरा हुआ है। नैगगढ़ पर्वतश्रेणियों शिलाश्रय पाये गये हैं जिनमें चित्र बने हैं। भोपाल नगर में स्थित मनवामान की टेकरी गुफा मंदिर की छत पर अनेक प्रागैतिहासिक चित्र बने हैं जिसमें आखेट दृश्य एवं पुष्पालक दृश्य हैं। ये चित्र हलके गहरे गेरू से बनाये गये हैं। इसी के आगे लगभग 3-4 कि० मी० पहाड़ी पर गुफानुमा शिलागार की भित्तियों पर कुछ अस्पष्ट-से चित्रांकन लक्षित किये जाते हैं। बेतवा नदी के उद्गम स्थल भदभदा के शिलाश्रयों में भी अनेक पशु एवं मानवाकृति चित्र अंकित हैं।

भोपाल क्षेत्र के धरमपुरी के शिलाश्रय में भी अनेक रेखाचित्र अंकित हैं। एक स्थानीय विकराल महिष पर आक्रमण करते हुए कई योद्धा चित्रित हैं। एक योद्धा कटिदा से ऊपर से आक्रमण कर रहा है। पीछे से एक योद्धा भाले से आक्रमण कर रहा है। तृतीय योद्धा भी अंकित है। इस चित्र में केन्द्रीय महिष के अतिरिक्त अन्य वन्य पशुओं का चित्रण भी दिखायी पड़ता है।

भोपाल के निकट बैरगाढ पर्वतश्रेणियों में कई शिलाश्रय पाये गये हैं जिनमें चित्र और पाण्डे ने भोपाल के आस पास 30 चित्रित शिलाश्रयों का पता लगाया है।

भीमबैठका से 12 कि० मी० दक्षिण चूनापानी और चिकलौद के पास चित्रित शिलाश्रय पाये गये हैं जिनमें पशु, पशु-शिकार तथा पर्व मनाते हुए मानव आकृतियाँ चित्रित हैं।

### रायसेन क्षेत्र के शैल-चित्र

मध्य प्रदेश के रायसेन जिले अनेक स्थानों से चित्रित गुफाएँ और शिलाश्रय प्राप्त होते हैं। राम छज्जा स्थान के चारों ओर रीछननाला के दक्षिणी किनारे पर अनेक शिलाश्रय हैं जिनमें चार शिलाश्रय में चित्र बने हैं। ये चित्र विभिन्न प्रकार के जानवरों के हैं जिनमें सुअर, गेंडा, हिरन, हाथी और चीता आदि देखने को मिलते हैं। कुछ पशुओं के चित्र में गर्दन के ऊपर बड़े-बड़े बाल दिखाये गये हैं तथा उनके पैर छोटे बनाये गये हैं।

रायसेन-भोपाल मार्ग पर रायसेन से 16 कि० मी० दक्षिण-पश्चिम खरवाई से 50 से ऊपर चित्र-युक्त शिलाश्रय पाये गये हैं। सतकुण्डा में 20 चित्रित शिलाश्रय पाये गये हैं। यह स्थान रायसेन से 27 कि० मी० दक्षिण-पश्चिम है। रायसेन-साँची मार्ग पर रायसेन से 7 कि० मी० दूर घटला और गोपालपुर नामक स्थान पर चित्रयुक्त शिलाश्रय पाये गये हैं।

रायसेन जिले के अम्बार स्थान में कई चित्रित शिलाश्रयों का पता चला है। इसके अतिरिक्त, दीवनगज, घाट पिपलिया, हिरन खेडा, बट खेडा, कनखेरा-कलान, सबई कुल्हडिया, मुस्कानाबाद, नागोरी, नरखेडा, रतनपुर, सतधरा, सतकुण्डा आदि स्थानों के शिलाश्रयों से आदि-मानव द्वारा निर्मित चित्र प्राप्त होते हैं जिनमें नृत्य, आखेट, युद्ध आदि के दृश्य चित्रित हैं। ये चित्र लाल गेरू और सफेद दुधिया मिट्टी से बनाये गये हैं।

### मध्य प्रदेश के अन्य क्षेत्र

भारतवर्ष में अब तक 150 से अधिक क्षेत्रों में प्रागैतिहासिक चित्रों की खोज की गयी है। शैल-चित्रों की केन्द्र-सूची में बहुत-से क्षेत्रों को संयुक्त कर एक ही केन्द्र में रख दिया गया है क्योंकि अलग-अलग इनकी गणना सम्भव नहीं हो सकी। इन सभी केन्द्रों में आधे से अधिक क्षेत्र मध्य प्रदेश में स्थित हैं। इन क्षेत्रों की विस्तृत जानकारी देना विस्तार-भय के कारण सम्भव नहीं है फिर भी कुछ केन्द्रों की सूचना इस प्रकार है—

सीधी जिले के मोन तट के कैमूर पर्वतशृंखला में माँची शैलाश्रय से अनेक चित्र प्राप्त हुए हैं। इसी जिले के बड़रम गाँव के निकट कोहबरवा घाट, बीछी गाँव के निकट धौलागिरि पर्वत के कोहबर तथा गोरा पहाड़ के कोहबर के शैलाश्रयों में घटना प्रधान चित्रण का बाहुल्य है। यहाँ बन भैंसा, तीर धनुष लिये हुए मानव, उछल-कूद करते हुए मानव समूह आदि के अकन प्राप्त होते हैं। यहाँ चौकोर, त्रिभुज तथा डमरूनुमा चिह्न भी बने हैं।

ग्वालियर से चालीस मील दक्षिण चोरपुरा (जिला शिवपुरी) के पास दस शिलाश्रय चित्रों से युक्त प्राप्त हुए हैं। बाकडकर महोदय ने लगभग 100 चित्रित शिलाश्रयों को चम्बल घाटी क्षेत्र से खोज निकाला है।

रीवाँ से 36 मील दूर ईतर पहाड़ से 10 चित्रित शिलाश्रय श्री एस० आर० राव ने खोज निकाला। यहाँ अधिकांशतः आखेट और मछली पकड़ने के दृश्य हैं। पशुओं में जंगली भैंसा, गेंडा तथा हिरन का चित्रण मुख्य है।

गुना जिला के नानोद के पास कई शिलाश्रय प्राप्त हुए हैं जहाँ सुअर, हिरन, जंगली साँड़ के आखेट का दृश्य चित्रित है। यहीं धोबन स्थान से भी कई शिलाश्रयों का पता चला है जहाँ हाथी, साँड़ तथा हिरन आदि पशुओं का चित्रण हुआ है।

विदिशा जिले में अहमदपुर स्थान के पास कई शिलाश्रयों को श्री महेश्वरी दयाल खरे ने खोज निकाला है जहाँ आखेट करते हुए तथा प्रसन्नता से नाचते-गाते मानवाकृतियों का चित्रण हुआ है। ये चित्र लाल, पीले, श्वेत तथा हरे रंग से बने हैं। यहाँ नीमखेड़ा के पास 20 चित्रयुक्त शिलाश्रय पाये गये हैं। यहाँ हिरन का शिकार, धनुर्धारी मानवाकृतियों तथा पशुओं का चित्रण प्राप्त होता है।<sup>1</sup>

रीवाँ जिले के हनुमना नामक स्थान पर 72 चित्रित शिलाश्रयों का पता चला है। यहाँ नृत्य, शिकार और पशु आकृतियों के अलावा युद्ध दृश्य भी चित्रित हैं।<sup>2</sup>

शहडोल से 30-31 कि० मी० उत्तर-पश्चिम गजबाही गाँव के निकट लिखनमाडा स्थान में ज्यामितीय रेखाओं से घिरी कई आकृतियाँ प्राप्त हुई हैं।

बस्तर के भिजनार नामक स्थान पर 34 शिलाश्रय पाये गये हैं। सिहोरा में तीन चित्रयुक्त शिलाश्रय पाये गये हैं।

इसी तरह बहुत-से अन्य ऐसे स्थान हैं जहाँ प्रागैतिहासिक चित्र प्राप्त होते हैं। मध्य प्रदेश इस क्षेत्र में सबसे सम्पन्न राज्य है जहाँ शैलाश्रयों का बाहुल्य है।

### आन्ध्र क्षेत्र के शैल-चित्र

आन्ध्र प्रदेश में कर्नूल जनपद के वेतमचर्ला कस्बे के निकट मुच्चातलाचितामनु गवी और वीलासरगम की गुफाओं से प्रागैतिहासिक महत्त्व के अस्थिपत्र, पत्थर के औजार तथा शैल-चित्र वाली सस्कृति का पता चला है। वीलासरगम की गुफाओं में प्राप्त हड्डी के उपकरणों और आभूषणों की पहली सूचना ब्रसफूटे ने लगभग 100 वर्ष पूर्व दी थी। इन्हीं गुफाओं के पास बाकल्लू से लगभग 4 कि० मी० दूर कनवमडकल्ल बगा के मनोरम स्थल से 1 कि० मी० दूर दुधिया रंग की गिरि शृंखलाओं में प्रकृति निर्मित दर्जनों उथली गुफाओं में पाषाणकालीन शैल-चित्र प्राप्त हुए हैं जिनका विवरण डॉ० यशोधर मठपाल ने 'दिनमान' के सितम्बर 1980 के अंक में दिया है।

पश्चिम की ओर खुले एक शिलाश्रय में गेरुए रंग के ज्यामितीय आलेखन इसके छत पर बने दिखायी पड़ते हैं और खड़े शिलापट पर मोटी रेखाओं में बहुत सारी आकृतियाँ बनी हैं। लम्बा चोगा पहने तथा अपने दोनों हाथ ऊपर उठाये एक मनुष्य की आकृति बाड के पास खड़े हुए चित्रित किया गया है। तीसरे शिलाश्रय में हाँक देकर पशु को भगाते हुए तीन आदमियों का चित्र है। बड़ा शिकारी सिर पर सीगों का मुखौटा पहने हुए है। चौथे शिलापट पर एक विशालकाय पशु का सामना करता हुआ एक आदमी गेरुए रंग से चित्रित है। एक अन्य स्थान पर तीन लहरदार रेखाओं के समीप तीन मानव उमंग में थिरकते हुए दिखायी पड़ते हैं। उत्तर की ओर आगे एक अन्य शिलाश्रय में दो सुन्दर पशु आकृतियाँ प्राप्त होती हैं। एक भागती हुई गाय की ओर लपकते हुए तेंदुए का अंकन बहुत ही प्रभावपूर्ण है। इसके बाद मैदानी भाग के कुछ आगे शिलाश्रय में दीर्घशृंगी वृषभों और हिरणों की सुन्दर आकृतियाँ बनी हुई हैं जिनके पूरे शरीर में रंग भरा गया है। यहाँ मोर तथा कुत्ते की आकृतियाँ भी अंकित हैं। इन शिलाश्रयों में लम्बे सींगों और बड़े उदर वाले भागते हुए पशु का अंकन बड़े सहज रूप में हुआ है।

1 इण्डियन ए रिव्यू 1976 77 पृ० 58  
2 इण्डियन ए रिव्यू 1978 79 पृ० 98

आन्ध्र प्रदेश में कर्नूल, बेतमचर्ला, मुचलां चिन्तियानी, अडोनी, बलचकर, ओडीकड्डा तिरुपति, रेशापल्ली, खोबा, वारगल, काजीपेट, हसन पर्ती आदि स्थानों के गुफाओं और शैलाश्रयों में प्रागैतिहासिक चित्रों का पता चला है।

दक्षिण भारत में बेलारी स्थान की गुफाओं में प्रागैतिहासिक चित्र प्राप्त होते हैं। यहाँ शिकार का दृश्य तथा जादू के विश्वास के अनेक चिह्न अंकित हैं।

इसी तरह वाईनाड के एडकल शैलाश्रय में जादू विश्वास के अनेक प्रतीक अंकित किये गये हैं। यहाँ मनुष्य को सिर पर कुछ पहने हुए चित्रित किया गया है।

### प्रागैतिहासिक शैल-चित्रों का महत्त्व एवं विशेषताएँ

मनुष्य जन्म से ही कलाकार है। वह किसी-न-किसी माध्यम से अपने भावों को व्यक्त करने का रास्ता तलाश कर लेता है किन्तु अन्य माध्यमों से चित्रांकन का माध्यम अधिक स्थायी माध्यम है जिससे मनुष्य की उदय बेला का इतिहास लिखा गया है। सहस्रों वर्ष प्राचीन प्रागैतिहासिक काल की कलाकृतियों से यह तो प्रमाणित हो ही चुका है कि मनुष्य में चित्रण की प्रवृत्ति उस समय से है जब वह जंगलों में नंगा घूमा करता था तथा जंगली फल-फूल या जानवरों का शिकार कर उन्हें कच्चा ही खाया करता था और अपनी क्षुधा शांत करता था।

दुरूह वन्य जीवन से संघर्ष करता मानव जब कभी एकान्त गुफाओं में शरण लेता था तो उसकी सहज मानवीय भावनाएँ उद्दीप्त हो उठती थीं और वह अभिव्यक्ति के लिए बाध्य हो उठता था। उस समय उसके पास अभिव्यक्ति का यही सरल एवं सार्वजनीन माध्यम था। वह अपने गुहा-गृहों की प्राकृतिक दीवार पर प्राकृतिक रंगों से रेखांकन कर न केवल अपनी आत्मतुष्टि करता था वरन् अपनी बात को दूसरे तक पहुँचाने में सक्षम होता था। मनुष्य अभिव्यक्ति के लिए बाध्य होता है और किसी-न-किसी रूप में अपने भावों की अभिव्यक्ति का रास्ता तलाश लेता है। प्रागैतिहासिक मानव के लिए यह सहज माध्यम था।

मानव सभ्यता ने अब तक कितनी प्रगति की है इसका ठीक-ठीक इतिहास विश्व की आदिम कलाकृतियों को देखकर ही भलीभाँति जाना जा सकता है। मानव हृदय की चेष्टाओं और प्रकृतियों को विशद रूप में प्रकट करने के लिए मनुष्य ने जिन ललित कलाओं का सहारा लिया उनमें चित्रकला ही सबसे महत्त्वपूर्ण है। इसलिए संसार भर में आदिम मनुष्य या वनवासी गुहा-गृही मनुष्य के अंकित चित्र मिलते हैं। इनका सिलसिला उस समय से चलता है जब वह धातुओं का व्यवहार तक न जानता था और कड़े पत्थरों के अनगढ़ शस्त्रों एवं औजारों से काम लेता था।

आदि मानव के क्रमिक विकास के बारे में हमें जो कुछ जानकारी मिलती है वह उनके द्वारा बनाये गये चित्रों से या उनके द्वारा निर्मित पत्थर और धातु के औजार बनाने की कला से मिलती है। निश्चय ही ललित कला और उपयोगी कला का भेद भी यहीं से प्रारम्भ हो जाता है। जब वह स्वान्तः सुखाय आराम के क्षणों में गुफाओं अथवा शिलाश्रय की दीवारों पर चित्र बनाता था तो उसकी मनोभावों की अभिव्यक्ति होती थी और जब वह पत्थरों को औजार के रूप में गढ़ता था या उसे पात्र के रूप में तैयार करता था तो वह उसकी आवश्यकताओं की पूर्ति होती थी। यही तो ललित कला और उपयोगी कला में भेद है। लेकिन ये दोनों मानव जीवन के अभिन्न अंग के रूप में हमेशा से साथ साथ रहे हैं

प्रागैतिहासिक काल के इन गुहा-गृही मानव द्वारा निर्मित चित्रों को देखकर ओर उनका अध्ययन कर हम उनके बारे में बहुत-कुछ जानने में सक्षम होते हैं। उनके कार्य-कलाप, उनकी गतिविधियों का सारा इतिहास इन्हीं चित्रों में निहित है।

आदि मानव मूल रूप से आखेटक था और यही मानव आदिम चित्रकार भी था। वह शिकार कर अपनी उदर क्षुधा की पूर्ति करता था। अपनी शारीरिक सुरक्षा के लिए प्राकृतिक गुफाओं में शरण लेता था। इस कार्य में अपने सजातीय स्त्री-पुरुषों का सहयोग भी उसे मिला होगा। अपनी तथा अपने से जुड़े लोगों की सुरक्षा के लिए और अधिक निरापद प्राकृतिक शरण-स्थल की खोज की होगी और वह एक छोटे समूह में वहाँ रहने लगा। पारिवारिक भावना का शुभारम्भ इन्हीं प्रकृति प्रदत्त घरों में हुई होगी। हिंसक पशुओं से अपने परिवार की सुरक्षा और उनके लिए भोजन व्यवस्था का दायित्व इस परिवार के वरिष्ठ सदस्यों ने अपने कर्तव्य के रूप में लिया होगा। निरीह पशुओं को पालने के लिए परिवार के छोटे सदस्यों ने प्रेरित किया होगा। इस प्रकार एक कुटुम्ब की भावना के रूप में मानव सभ्यता ने जन्म लिया।

शिकार के लिए जानेवाले सदस्यों ने अन्य सदस्यों को शिकार की योजना, शिकार से प्राप्त अनुभव व उस भयानक एवं हिंस्र पशु के बारे में चित्र बनाकर समझाया होगा और उनसे दूर रहने के लिए चेतावनी दी होगी। इस प्रकार तत्कालीन आदि मानव ने अपने विचारों एवं भावनाओं को चित्र द्वारा मुखरित किया होगा।

यही चित्रकला भाषा के विकास की मूल स्रोत भी थी। आदि मानव ने अपनी भावना को व्यक्त करने के लिए चित्र बनाये यह निर्विवाद सत्य है। चित्र बनाने के बाद उसने अपने समूह के सदस्यों को एकत्रित कर उसे दिखाया और अधिक समझाने के उद्देश्य से कुछ उच्चारण किया अथवा उसके अलग-अलग भाग के लिए कुछ शब्दों (आवाज) का प्रयोग किया। उदाहरण-स्वरूप उसने एक जंगली महिष का चित्र बनाया और उसे दिखाकर 'हू' शब्द का प्रयोग किया। अब जब कभी वह 'हूँ' शब्द बोलता तो उसके परिवार के सदस्य चौकन्ने हो जाते और उनके आँख के सामने चित्रित जंगली महिष का आकार नाच उठता। एक दिन उनके गुहा-गृह के बाहर 'हू' आ जाता है। परिवार के छोटे सदस्य उसे पहचान लेते हैं और वे 'हू' 'हू' चिल्ला उठते हैं। परिवार के वरिष्ठ सदस्य बचाव के लिए और उसके शिकार के लिए दौड़ पड़ते हैं। परिवार के छोटे और अशक्त सदस्य अपने दूसरे साथियों को सरल चित्र बनाकर उस 'हू' के बारे में बताते हैं। इस प्रकार 'हू' के लिए एक चित्र-लिपि का आविष्कार हुआ। इसी प्रकार अन्य शब्दों का अर्थ बना और फिर उसकी चित्र-लिपि तैयार हुई। जहाँ तक मैं समझता हूँ भाषा और लिपि का विकास इसी प्रकार हुआ होगा।

आदि मानव द्वारा बनाये गये चित्र उनके उल्लासमय जीवन का प्रतिनिधित्व करते हैं। इन चित्रों में जो सर्वाधिक महत्त्व की बात दिखायी देती है वह है उस युग का उल्लासमय जीवन। पशु-पक्षी, बाघ, शिकारी, योद्धा, कलाकार आदि में हर्ष तथा आनन्द के भाव फूट रहे हैं। मुक्त जीवन बिताने की सभी में आकांक्षा है। सभी में स्वच्छदता, माधुर्य, मार्दव और अपरिमित स्फूर्ति दिखायी देती है। सभी अपने से बलवान् और हिंस्र पशु के आखेट से उल्लसित हैं और खुशी से नाच-गाकर झूम रहे हैं। सभी भरपेट भोजन प्राप्ति के लिए आनन्दित हैं। अपनी इस विजय पर उन्हें अपार सुख और संतोष है। यही सब भाव समस्त भारतीय प्रागैतिहासिक चित्रों में परिलक्षित होते हैं।

प्रागैतिहासिक काल के चित्रों में तत्कालीन जन-जीवन और संस्कृति की अनेकताओं के दर्शन होते हैं। ये चित्र विषय, शैली तथा सामग्री की दृष्टि से उस समय के जनजीवन और उनके कार्य-व्यापार के जीते-जागते चित्र हैं जो आदि मानव की मुखर कहानी कहते हैं और उनके क्रमिक विकास की व्याख्या करते हैं।

प्रागैतिहासिक चित्रों में जो प्रतीकात्मकता लक्षित होती है वह निश्चय ही उस समय के मानव के आस्था व विश्वास की कहानी कहती हैं। ज्यामितीय एवं आलंकारिक आलेखन प्रायः किसी लोक-परम्परा से जुड़े हैं जो किसी एक क्षेत्र में विशेष 'पैटर्न' के रूप में दिखायी पड़ते हैं। जादू, टोना, टोटका आदि के प्रतीक चिह्न के रूप में भी इनका अंकन हो सकता है। मांगल्य पूजा के चिह्न, जैसे स्वस्तिक, त्रिशूल, चक्र, त्रिकोण आदि का चित्रण इसी भाव-भूमि पर हुआ है।

आदि मानव द्वारा निर्मित चित्र यद्यपि उच्चकोटि के नहीं कहे जा सकते लेकिन मानव मन की आन्तरिक भावनाओं को व्यक्त करने में पूर्ण रूप से सक्षम है। इन चित्रों को आज के मापदण्ड से मूल्यांकित करना उचित न होगा। ये चित्र स्वान्तःसुखाय बनाये गये हैं जिसमें स्वाभाविकता और सहजता स्पष्ट रूप से दृष्टिगत होती है। शारीरिक रचना की दृष्टि से उन्हें भोड़ा कहा जा सकता है लेकिन अल्प रेखाकन के द्वारा जो आकृतियाँ बनी हैं वे अपना परिचय बखूबी प्रस्तुत करती हैं।

इन प्रागैतिहासिक चित्रों में एक महत्त्व की बात यह दिखायी पड़ती है कि ये चित्र प्रारम्भिक लोक कला को उद्धीत करते हैं। वे उस समय के जनजीवन और उनके रीति-रिवाज, अचार-व्यवहार को सम्यक् रूप से व्यक्त करते हैं।

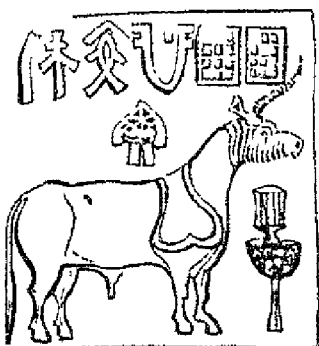
पशुओं का अंकन मात्र आखेटक की दृष्टि से नहीं किया गया है वरन् उन्हें मानव के सहचर के रूप में भी चित्रित किया गया है। हिंस एव ताकतवर पशुओं का ही शिकार करते हुए दर्शाया गया है। छोटे एव दूध देनेवाले जानवर जैसे गाय, बकरी, कुत्ता, खरगोश आदि को पालतू रूप में प्रदर्शित किया गया है। मोर का चित्रांकन उसके सुन्दर रूप के कारण प्रमुखता प्राप्त किये हुए है। कुत्ते का चित्रण प्रायः शिकार में सहायक के रूप में किया गया है।

प्रागैतिहासिक चित्रों में ऐसे पशु-पक्षियों के चित्र भी प्राप्त होते हैं जिनका अस्तित्व आज नहीं है। मध्य प्रदेश के एक शिलाश्रय से जिराफ का चित्रांकन प्राप्त हुआ है जो भारत महाद्वीप में उपलब्ध नहीं हैं। इसी प्रकार पशुओं की बहुत-सी ऐसी आकृतियाँ दृष्टिगत होती हैं जो आज के पशुओं से भिन्न हैं।

आदि मानव चित्रांकन के लिए कई तरह के रंगों का उपयोग करता था। अधिकतर रंग गेरू से बनाये जाते थे जिनकी अलग-अलग रंगते होती थी। खड़िया मिट्टी और कई तरह की रंगीन मिट्टी का उपयोग वे चित्र बनाने के लिए करते थे। आग जलाना सीखने के बाद वे हड्डी को जलाकर काला रंग भी बना लेते थे। लकड़ी के कोयले का प्रयोग भी कभी-कभी करते थे। बाद में स्थायित्व लाने के लिए जानवरों की चरबी में रंग मिलाकर भी उसका प्रयोग करने लगे थे।

आदि मानव ने अल्प रेखाओं में अपने आन्तरिक मनोभावों की सशक्त अभिव्यक्ति की है। विभिन्न आकृतियों की मुद्राओं, भाव-भंगिमाओं और उनकी गति का बाध जिस सहजता से कम-से-कम रेखाओं द्वारा प्रकट किया गया है वह बड़ा ही मनोरम एवं हृदयग्राही है।





## आद्यैतिहासिक काल (Protohistoric Period)

ईसा से लगभग चार हजार वर्ष पूर्व भारत देश में जिस नयी सभ्यता का विकास हुआ उसे पुरातत्त्ववेत्ताओं ने 'मृत्पात्रों की सभ्यता' के नाम से अभिहित किया है। भारत में इन सभ्यता का विस्तार लगभग दो हजार मील था। इसका देशगत विस्तार उन प्राचीन सभ्यताओं से कहीं अधिक है जो मिस्र देश में नील नदी, तिग्रा एव उफ्रातु नामक नदियों के मैदानों में फैली थी।

### सिन्धु घाटी की कला

सिन्धु सभ्यता की कलात्मक सामग्री हमें उन वस्तुओं के रूप में उपलब्ध है जो मोहनजोदड़ो, हड़प्पा, लोथल, नाल, झुकर, चन्दूदडा आदि स्थानों में खुदाई से प्राप्त हुए हैं। इन स्थानों में चित्रकला, मूर्तिकला और स्थापत्य के जो अवशेष मिले हैं उनसे उस युग की महान् कला का परिचय मिलता है। दैनिक व्यवहार में प्रयुक्त होनेवाले बर्तनों पर अलंकृत चित्रकारी को देखकर यह सहज ही अनुमान लगाया जा सकता है कि उस समय चित्रकला कितनी अधिक समुन्नत थी और उसका कितना व्यापक प्रसार था। दैनिक जीवन में उपयोग की सामग्री के रूप में मिट्टी के बर्तनों में की गयी चित्रकारी इस बात को पुष्ट करते हैं। इन कलावशेषों को देखकर पता चलता है कि मानव हृदय की चेष्टाओं और प्रवृत्तियों का प्रकटीकरण कला के ही माध्यम से सम्भव है।

सिन्धु घाटी में उत्खनन कार्य प्रारम्भ किये जाने के पूर्व समय-समय पर विचित्र प्रकार की मुहुरे मिलती रही थीं। कनिंघम ने 1878 में हड़प्पा टीले का पता लगाया था और उस स्थान से प्राप्त कुछ मुहुरों के चित्र भी प्रकाशित करवाये थे परन्तु उस समय उस पर किसी ने विशेष ध्यान नहीं दिया। सन् 1921 में श्री दयाराम साहनी द्वारा हड़प्पा में और सन् 1922 में पुराविद् राखालदास वन्धोपाध्य (आर० डी० बनर्जी) द्वारा मोहनजोदड़ो (मुहे-जो-दड़ो= मरे हुए का टीला) में जो उत्खनन कार्य कराया गया उससे सिन्धुघाटी के ताम्रयुगीन सभ्यता का अस्तित्व सामने आया (यह स्थान भारत विभाजन के बाद पाकिस्तान का भाग बन गया है)। इसके बाद मार्शल एव माथो स्वरूप वत्स ने हड़प्पा में लगातार कई वर्षों तक खुदाई कराकर इस बात को सिद्ध कर दिया कि अतीतकालीन भारत में वास्तुकला, मूर्तिकला एवं चित्रकला के प्रति व्यापक अभिरुचि रही है। ये अवशेष तत्कालीन भारत के रहन-सहन, रीति-रिवाज, खान-पान, वस्त्राभूषण एवं कलात्मक बोध और ज्ञान-विज्ञान के परिचायक हैं।

सिन्धुघाटी के उद्घाटन से भारतीय सभ्यता की प्राचीनता तीन सहस्र ई० पू० तक विस्तृत हो गयी और वह विश्व की प्राचीन सभ्यताओं में से एक हो गयी। इस सभ्यता की प्राचीनता के विषय में विद्वानों का मत है कि यह अक्कादी नरेश सारगन (2350 ई० पू०) के कुछ पहले की है।

सिन्धु सभ्यता का स्वरूप नागर सस्कृति की है जिसके अन्तर्गत धनी व्यापारी एवं शासक वर्ग कलानुरागी एवं सुसंस्कृत थे। यहाँ के सर्वसम्पन्न नागरिक सुख-समृद्धि से परिपूर्ण दुर्ग-विधान से युक्त इस नगर में रहते थे। यहाँ के व्यापारी दूर-दूर तक व्यापार करते थे और उनके भण्डार अन्न तथा अन्य सामग्रियों से भरे-पूरे थे। धार्मिक अनुष्ठानों एवं उपदेशों के लिए पुरोहित-पाधाओं का भी एक वर्ग था। वास्तुकला और नगर-निर्माण कला में यहाँ के लोग दक्ष एवं प्रवीण थे ऐसा यहाँ के पुर-विन्यास, दुर्ग-विधान, गृह-निर्माण, मार्जन गृह तथा जलापूर्ति एवं उसके निष्कासन की समुचित व्यवस्था को देखने से मालूम पड़ता है। उनका रहन-सहन समुन्नत था तथा जीवनयापन की वस्तुओं का कोई अभाव नहीं था यह उनके दीर्घ एवं समुन्नत सभ्यता से भली-भाँति समझा जा सकता है।

सिन्धुघाटी का विस्मयकारी लथ्य यही है कि यह सभ्यता एक हजार वर्ष तक लगभग समान गति से आगे बढ़ती रही। यहाँ उत्खनन में 9 परते मिली हैं। प्रारम्भिक परत में जो मुद्राएँ, मूर्तियाँ या कलात्मक वस्तुएँ प्राप्त हुई हैं वही कुछ सुधरे रूप में अन्त तक पायी गयी हैं। एक सहस्र वर्ष तक अपनी कलात्मक गरिमा एवं परम्परागत सस्कृति को अक्षुण्ण बनाये रखनेवाली इस सभ्यता के स्वरूप के अपरिवर्तनशील स्थिरता का रहस्य पुरातत्त्ववेत्ताओं और इतिहासकारों को चमत्कृत करता है।

आग से पकायी हुई मिट्टी के ईंटों से निर्मित विशाल घरों, महलों, जलकुण्डों, कुओं तथा भण्डार-गृहों को देखने से मालूम होता है कि यह सभ्यता तत्कालीन अन्य सभ्यताओं से कहीं आगे थी क्योंकि ईरान से पश्चिमी एशिया तक इस प्रकार के पके हुए ईंटों का प्रयोग नहीं दिखायी पड़ता। ईंटों, बर्तनों तथा मूर्तियों को पकाने के लिए किस प्रकार की तकनीकी ज्ञान की आवश्यकता है यह हम सहज ही अनुमान लगा सकते हैं। भट्टियों के बनाने, उनमें ईंधन का प्रयोग करने तथा उक्त वस्तुओं को सही आकार-प्रकार में रखने की कुशलता को कोई कैसे नकार सकता है। निश्चय ही यह सभ्यता सभी प्रकार से सुसंस्कृत, समृद्धिशाली, प्रतिभाशाली एवं कलानुरागी नागरिकों से सुसम्पन्न थी।

### वास्तुकला

सिन्धु-घाटी के मोहेनजोदड़ो एवं हड़प्पा नगरों के उत्खनन एवं उनके विस्तृत अध्ययन से यह सुस्पष्ट हो गया है कि उनका निर्माण एक सुव्यवस्थित नगर योजना के अन्तर्गत किया गया था। उनकी चौड़ी, सीधी सड़कें जो एक-दूसरे से समकोण पर आकर मिलती थी उस विस्तृत जनसंख्या और चहल-पहल को इंगित करती हैं जो इस नगर में रही होंगी। नगर को ऊँचे प्राचीर (चारदीवारी) से सुरक्षित किया गया था जिसके बाहरी ओर पक्की ईंटें लगायी गयी थी। कुछ विद्वानों का अनुमान है कि शायद नदियों की बाढ़ से सुरक्षा के लिए ऐसा किया गया होगा।

यहाँ पर निर्मित होनेवाले भवन सड़क के किनारे बने थे जिनका मुख्य द्वार मुख्य सड़क से जुड़ी गली में होता था। शायद मुख्य मार्ग के गर्द-गुबार से बचने के लिए भवन की यह योजना बनायी गयी होगी। प्रत्येक भवन में चार-पाँच कमरों के साथ आँगन, स्नानघर तथा कुआँ होता था। भवन में पानी के निकास के लिए पक्की नालियाँ थीं जो सड़क की बड़ी नाली से जुड़ी होती थीं। ऐसा प्रतीत होता है कि यहाँ के नागरिक सफाई का विशेष ध्यान रखते थे तथा उनका रहन-सहन

वर्ग का था

सिन्धु घाटी के विस्तृत क्षेत्र में अन्नागार, विशाल स्नानागार, गद्दी और बन्दरगाह (लोथल का गोदीवाडा) आदि वास्तुकला के उत्कृष्ट उदाहरण भी दिखायी पड़ते हैं जिनसे इस सुसंस्कृत सभ्यता की विशिष्टताओं पर प्रकाश पड़ता है। मोहेनजोदडो का विशाल स्नानागार कई कक्षों का भवन था जिसके भीतर लम्बा-चौड़ा (12×7 मीटर) और गहरा तालाब था। नीचे जाने के लिए चोड़ी सीढ़ियाँ थी तथा दो पक्कियों में छोटे-छोटे आठ स्नान-कक्ष बने थे। लोथल का गोदीवाडा विश्व का प्राचीनतम बन्दरगाह है जहाँ से जहाज द्वारा व्यापार होता था। इससे यह भी प्रकट होता है कि इस सभ्यता का तत्कालीन विदेशी सभ्यताओं से जलमार्ग द्वारा व्यापारिक सम्बन्ध था।

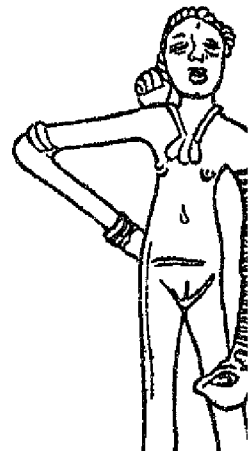
### मूर्तिकला

सिन्धुघाटी सभ्यता के अवशेषों में पत्थर, धातु एवं मृण्मूर्तियाँ प्राप्त हुई हैं। ये मूर्तियाँ ढालकर अथवा तराशकर बनायी गयी हैं। यद्यपि इनकी संख्या कम है लेकिन जो भी प्राप्त हुई है उनसे तत्कालीन कलाकारों की दक्षता और सौन्दर्यबोध पर पर्याप्त प्रकाश पड़ता है।

पत्थर की मूर्तियों में सबसे महत्त्वपूर्ण मोहेनजोदडो से प्राप्त योगी या पुरोहित की मूर्ति है। यह दाढ़ी वाले पुरुष की आवक्ष प्रतिमा है। बँधे हुए बालों वाले इस मुखार्कित के माथे पर एक गोल आभूषण है और छोटी मूँछ है। उसके बायें कंधे पर शाल है जिस पर त्रिफूलिया आलेखन बना हुआ है। अर्द्धनिमीलित नेत्रों वाली इस मूर्ति को कुछ विद्वान् मेसोपोटामिया का पुरोहित मानते हैं। गार्डन का अनुमान है कि इस पर सुमेरियन अथवा बेबीलोनियन प्रभाव है। इस मूर्ति के अतिरिक्त हडप्पा से प्राप्त दो मूर्तियाँ विशेष उल्लेखनीय हैं। इन दोनों मूर्तियों का केवल धड़ मात्र मिला है। लाल बत्सुआ पत्थर पर निर्मित एक नग्न धड़ सीधे खड़े पुरुष का है जिसका पेट कुछ बाहर निकला हुआ है किन्तु सम्पूर्ण शरीर को बड़ी कुशलता से उकेरा गया है। दूसरा धड़ एक नर्तकी का है। यद्यपि इसके हाथ-पैर छिन्न हो गये हैं किन्तु इसकी भाव-भंगिमा एवं गति का सहज ही अनुमान होता है। इन दोनों को देखने से यह बात निश्चयपूर्वक कही जा सकती है कि इस सभ्यता के नागरिक कला एवं शिल्प में निपुण थे। यहाँ पत्थर के लिंग और योनि अथवा गौरीपट्ट भी प्राप्त हुए हैं जो शैव धर्म के सबसे प्राचीन प्रारूप माने गये हैं।



धातु मूर्तियों में सबसे उत्कृष्ट मूर्ति काँस्य-नर्तकी (45") की है जो मोहेनजोदडो से प्राप्त हुई है। इस मूर्ति का एक हाथ कटि पर है और दूसरा हाथ नीचे लटक रहा है। यह हाथ कलाई से कन्धे तक चूड़ियों से भरा है जबकि कटि पर स्थित हाथ में केवल कंगन एवं केयूर है। नर्तकी ने अपने केशों को चोटी में गुँथकर पीछे लपेट रखा है। इस नारी आकृति के पैर विशेष मुद्रा में उठे हुए हैं जिसे एक नृत्य भंगिमा मानकर विद्वानों ने इसे नर्तकी के चाम से अभिहित किया है। नर्तकी के गले में तीन लटकनों से युक्त एक हार है तथा उसकी कमर पर मेखला शोभायमान है। इस नर्तकी के चेहरे पर कठोरता दृष्टिगत होती है किन्तु भाव-भंगिमा सहज एवं स्वाभाविक है। इसी क्षेत्र से प्राप्त काँसे की एक महिष-मूर्ति का यथार्थ निरूपण है



सिन्धुघाटी के विस्तृत क्षेत्र से कुछ अन्य छोटी-छोटी खिलौने वाली मूर्तियाँ भी प्राप्त हुई हैं जिनमें डोरी खींचने पर बाँस पर चढ़नेवाला बन्दर, सिर हिलानेवाला बैल, पख फड़फड़ाने और सीटी बजानेवाले पक्षी, अपनी पूँछ उठाकर पिछले पैरों पर बैठकर कुछ कुतरती हुई गिलहरी तथा घड़ियाल आदि मूर्तियाँ शिल्पगत कौशल के सुन्दर उदाहरण हैं। कांस्य की दो पहियेवाली तीन बैलगाडियाँ भी यहाँ प्राप्त हुई हैं जिन पर आधुनिक इक्के की भाँति चँदोवा तना है।

### मृण्मूर्तियाँ

सिन्धुघाटी सभ्यता के अवशेषों में मृण्मूर्तियों का स्थान अति विशिष्ट है। मोहेनजोदड़ो और हड़प्पा से असंख्य छोटी-छोटी मृण्मूर्तियाँ पायी गयी हैं जिनमें मातृदेवी अथवा महीमाता की मूर्तियाँ अपनी कलात्मकता की दृष्टि से श्रेष्ठ हैं। ऐसा अनुमान किया जाता है कि इन मूर्तियों का उपयोग धार्मिक अनुष्ठानों के लिए होता रहा होगा। यही कारण है कि इस सभ्यता के लोगों को



मातृपूजक माना जाता है। हाथ से बनायी गयी नारी मृण्मूर्तियाँ भारी शिरोभूषा और वस्त्राभूषणों से सुसज्जित हैं। इनकी कमर में घुटनों तक लम्बा स्कर्टनुमा वस्त्र है जबकि कमर का ऊपरी भाग नग्न है। गले तथा वक्ष पर लम्बे-लम्बे कई लड्डियो वाले हार तथा अन्य अलंकरणों से अलंकृत इनकी शिरोभूषा अत्यन्त आकर्षित करती है। कमर पर कई लड्डियो वाली चौड़ी करधनी, भुजाओं में भुजबन्ध तथा कानों में लटकते गोल कुण्डल विशेष रूप से दर्शनीय हैं। सभी मृण्मूर्तियों की आँखें, स्तन तथा वस्त्राभूषण चिपका-चिपकाकर बनाये गये हैं। यहाँ से प्राप्त मानव मूर्तियों में पुरुषों की आकृतियाँ कम हैं। ऐसा अनुमान है कि सींगों से युक्त पुरुषाकृतियाँ देवताओं की हैं तथा दाढ़ी से युक्त आकृतियाँ उपासकों

की हैं। मृण्मूर्तियों में यहाँ से प्राप्त मिट्टी के खिलौनों का स्थान भी महत्वपूर्ण है जो शायद बच्चों को खेलने के लिए बनायी गयी होंगी जिनमें बैलगाड़ी, बैल, चिड़िया, कुत्ता, मुर्गा, बैठा हुआ पशु आदि की आकृतियाँ प्रमुख हैं। इन पशु-पक्षियों की आकृतियाँ पालतू जानवरों की-सी हैं जिससे यह प्रकट होता है कि यहाँ की सभ्यता में ये पशु-पक्षी रच-बस गये थे तथा पशु-पालन एवं खेती उनका मुख्य उद्यम था। यहाँ से प्राप्त वृषभ की मृण्मूर्तियाँ अपनी कलात्मकता के लिए प्रसिद्ध हैं।

### उत्कीर्ण मोहरें

सिन्धु घाटी सभ्यता के विस्तृत क्षेत्र के प्रायः सभी स्थानों से हजारों मोहरें (सील) प्राप्त हुई हैं। ये मोहरें प्रायः चौकोर हैं तथा 3 सेमी और 8 सेमी मोटी हैं। इन सेलखड़ी मोहरों पर मानव, पशु-पक्षी, वृक्ष इत्यादि आकृतियाँ बनी हैं, साथ ही, किसी अज्ञात लिपि (चित्राक्षर) में कुछ लिखा भी है। कुछ विद्वानों का दावा है कि वे आशिक रूप में इस लिपि को पढ़ने में सफल हुए हैं लेकिन विभिन्न विद्वानों के अलग-अलग उद्वाचन के कारण अभी भी निर्णायक रूप से कुछ कहा नहीं जा सका है। कुछ लोगों का कथन है कि इन पर व्यापारियों के नाम लिखे हैं और कुछ लोग तत्कालीन राजा के नाम का उल्लेख करते हैं। जो भी हो, किन्तु कलात्मकता की दृष्टि से ये मोहरें उत्कृष्ट हैं जो एक समृद्धिशाली एवं सुसंस्कृत सभ्यता की अनकथ कहानी कहने में सक्षम हैं।

इन मोहरों पर सर्वाधिक रूप से एक शृंगी अश्व की आकृति उकेरी गयी है जिसकी एक सींग अगे की ओर निकलती रहती है एक दूसरी आकृति एक विचित्र ककुद वृषभ (कूबड वाले

बैल) की है जिसका शरीर बैल के समान, सिर पर दो लम्बी सींग तथा मुखाकृति सामान्य बैल से कुछ अलग प्रकार की है। इसी प्रकार का एक दूसरा मुहर है जिसमें बैल की आकृति थोड़ी सामान्य है लेकिन मुख एवं लोलट लगभग पहले के समान हैं। एक अन्य मुहर पर एक मानव दो बाघों को पकड़े हुए अंकित है। एक दूसरे मोहर पर वृक्ष की दो शाखाओं के मध्य एक आकृति खड़ी है जिसके शीश पर एक तिकोनी शिरोभूषा दिखायी पड़ रही है। उसके समक्ष बैठी आकृति पूजा-अर्चना करती-सी दीख पड़ रही है। इसी के पीछे एक सींग-युक्त पशु आकृति है जिसे विद्वान् बकरा मानते हैं। नीचे सात नारी आकृतियाँ खड़ी हैं। इस दृश्य से शक्तिपूजा या पशुबलि का संकेत मिलता है। एक अन्य मुहर पर आसन पर पलथी मारे एक त्रिमुखी मानव आकृति उत्कीर्ण है। इस सील पर हाथी, बाघ, गैंडा और महिष आदि का अंकन दिखायी पड़ता है। आसन के नीचे एक हिरन की आकृति भी है। ऊपर कुछ चित्रलिपि में लिखा है। मार्शल ने इसे पशुपति कहा जो शिव उपासना का प्रारम्भिक स्वरूप है। अन्य बहुत-सी मोहरों पर नौकाओं, स्वास्तिक प्रतीक तथा अन्य बहुत-सी आकृतियों से युक्त अंकन प्राप्त हुए हैं।



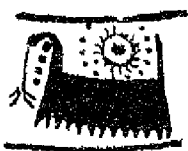
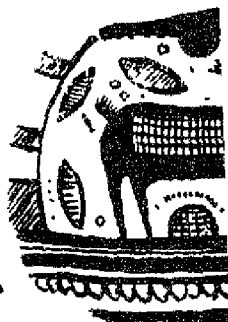
### मृदभाण्डकला

उपर्युक्त कलावशेषों के साथ ही सिन्धुघाटी सभ्यता के विशाल क्षेत्र में मिट्टी के छोटे-बड़े अनेक आकार-प्रकार के बर्तन तथा उनके सहस्रों टुकड़े प्राप्त हुए हैं जिनमें अनाज रखने के लिए बड़े आकार के कुटिला, पानी रखने के लिए बड़े मटके, सुराही, लोटा, मर्तबान, कुल्हड, कटोरी, तश्तरी, बीकर थालियाँ तथा नादे इत्यादि प्रमुख हैं। यही नहीं, यहाँ आधे इंच तक के छोटे-छोटे मिट्टी के पात्र प्राप्त हुए हैं। इन छोटे-बड़े बर्तनों के ढक्कन भी बनाये जाते थे। ये बर्तन ज्यादातर चाक पर निर्मित होते थे और फिर इन्हे पकाया जाता था। बाद में उन्हे विविध प्रकार से रँगकर इस्तेमाल किया जाता था। इन बर्तनों को देखने से ऐसा प्रतीत होता है कि यहाँ के निवासी मृदभाण्ड कला में पारगट थे।

### चित्रकला

सिन्धु घाटी सभ्यता के अवशेषों को देखने के बाद सहज ही अनुमान होता है कि मोहेनजोदडो, हड़प्पा एवं लोथल आदि नगरों के निवासी कलात्मक प्रतिभा से सुसम्पन्न थे। चित्रकला सम्बन्धी सर्वाधिक सामग्री पकाये हुए मिट्टी के बर्तनों और उनके टुकड़ों पर चित्रित आकृतियों एवं आलेखनों के रूप में विभिन्न क्षेत्रों से प्राप्त होती है। समाधि स्थान से प्राप्त मृत्तिका पात्रों पर भी चित्रकारी पायी जाती है। अधिकांश पात्रों पर लाल रंग चढ़ाकर काले रंग से चित्रकारी की गयी है। सिन्धु घाटी के इन बर्तनों पर कई प्रकार के पेड़-पौधे, पशु-पक्षी एवं ज्यामितीय आकृतियों का चित्रण प्राप्त होता है। पेड़, पौधों में पीपल, नीम, ताड़, खजूर, केला एवं बाजरा आदि के पेड़ों को प्रमुखता से चित्रित किया गया है। पशु-पक्षियों में हिरन, गाय, बछड़ा, बैल मोर मुर्गा मछली कछुआ आदि मुख्य हैं। कई स्थानों से प्राप्त मृदभाण्ड के टुकड़ों पर मानव आकृति का चित्रांकन भी दिखायी पड़ता है।

हड़प्पा से प्राप्त बर्तन के एक टुकड़े पर एक मछुहारा कंधे पर एक बच्चा बैठा है। बहँगी के दोनों ओर जाल लटक रहा है जिसमें शायद मछली है। एक अंकित है। परस्पर काटती हुई रेखाओं से नदी के अंकन का बोध होता है। भी दिखाया गया है। एक अन्य चित्रण में हिरनी अथवा गाय अपने बच्चे अंकित की गयी है। यहाँ बहुरंगे पात्र भी मिले हैं जिन पर लाल, हरे, काले, से पशु-पक्षियों सहित आलेखन बने हैं।



हड़प्पा से प्राप्त मृत्तिका-पात्रों के लाल धरातल पर काले रंग से चित्रकार पात्रों के किनारों पर सितारों तथा बिन्दुओं से पृष्ठभूमि भरी गयी है तथा छलियों को आलंकारिक रूप से चित्रित किया गया है। कहीं-कहीं बारहसिंगा या है। मयूर के पेट पर एक वृत्त बना है जिस पर मानव आकृति दिखायी गयी है। पात्र पर एक मनुष्य भी अंकित है जिसके बाल उड़ रहे हैं और दोनों ओर उसका हाथ है। एक गाय के पीछे कुत्ता भी चित्रित है। इसके आगे एक सींगों वाला हाथी है। गाय के मध्य खड़ी एक मनुष्याकृति अंकित है। सम्भवतः यह दृश्य किंग जेत करता है।

चानूदडो तथा लोहुम जोदडो में भी हड़प्पायुगीन पात्र मिले हैं जिन पर काले रंग से चित्रण प्राप्त होता है। अन्य प्रायः सभी स्थानों पर चित्रित पात्र मिले हैं जिन पर लाल, कथई अथवा काले रंग से चित्रकारी का गयी है।

कुछ स्थानों पर मिट्टी के बर्तनों पर खोदकर चित्र बनाये जाते थे। इस प्रकार चानूदडो से प्राप्त बर्तन के टुकड़े पर प्राप्त हुआ है।

बर्तनों पर प्राप्त होनेवाली चित्रकारी यहाँ की लोककला के नमूने हैं जिन पर तब स्तर का मात्र बोध ही किया जा सकता है क्योंकि यहाँ की विकसित चित्रकारी काल-कलवित हो चुकी है। यहाँ की परिष्कृत कला-शैली क्या रही होगी, केवल यहाँ से प्राप्त मोहरों द्वारा ही हो सकती है।



## शास्त्रीय काल ( श्रेण्य युग )

(300 ई० पू० से 800 ई० तक)

### Classical Period

भारतवर्ष में ऐतिहासिक काल के उपलब्ध सबसे प्राचीन चित्र भित्तिचित्रों के रूप में प्राप्त होते हैं। इस काल के प्राचीनतम चित्र जोगीमारा के गुहा-मंदिर में प्राप्त होते हैं जिनको देखने से यह स्पष्ट हो जाता है कि चित्रकला का शास्त्रीय रूप इस काल तक आते-आते निखरने लगा था। ये भित्तिचित्र सम्पूर्ण बृहत्तर भारत में यत्र-तत्र बिखरे हुए हैं। ईसा पूर्व तीसरी शताब्दी के प्रारम्भ के साथ ही चित्रकला के स्वर्ण युग का सूत्रपात हो जाता है और छठी शताब्दी तक अपने चरम सीमा पर पहुँच गया। यद्यपि इसके प्रारम्भिक काल की कृतियों का अभाव है फिर भी जोगीमारा की जो कृतियाँ उपलब्ध हैं उनसे यह बात स्वयं-सिद्ध है। इस युग की कला 'कालसिद्ध कला' है जो भारतवर्ष की प्राचीन सस्कृति एवं कला की अनुपम विरासत है।

इस समय भारतवर्ष सम्पूर्ण एशिया का सबसे समृद्धिशाली एवं सुसस्कृत देश था जिसने अपने ज्ञान, विज्ञान एवं कलात्मक प्रतिभा के कारण सम्पूर्ण विश्व को आलोकित कर रखा था। ईसा पूर्व पाँचवी शताब्दी तक चित्रकला का परिनिष्ठित रूप प्रायः सुनिश्चित हो चुका था। पाणिनि ने 'अष्टाध्यायी' (500 ई० पू०) में चारु (ललित) व कारु (उपयोगी) कलाओं का उल्लेख किया है। इस समय रचे गये प्राचीन ग्रन्थों से भी तत्कालीन चित्रकला की समृद्धि के पर्याप्त प्रमाण मिलते हैं। इस युग में चित्रकला के शास्त्रीय रूप को दिग्दर्शित करनेवाले अनेक ग्रन्थों में 'ललित विस्तर' (200 ई०) 'मानसार', 'कामसूत्र', 'अग्निपुराण' तथा अन्य पुराण आदि प्रमुख हैं। शास्त्रीय रूप को निर्धारित करने के लिए अनेक लक्षण-ग्रन्थ लिखे गये जिनमें 'विष्णुधर्मोत्तर पुराण' का 'चित्रसूत्र' प्रकरण प्रमुख है। यद्यपि यह ग्रंथ 500-600 ई० के बीच का माना जाता है लेकिन इस प्रकार के लक्षण-ग्रन्थ सदियों की परम्परा के आधार पर ही लिखे जा सकते हैं इसमें कोई संदेह नहीं। इसी प्रकार 'चित्रलक्षण' आदि अनेक ग्रन्थ हैं जिनमें भारतीय कला के शास्त्रीय रूप के विधि-विधानों की सम्पूर्ण व्याख्या की गयी है जिनका पूर्ण विवेचन हम अगले अध्याय में करेंगे।

सनातन काल से चली आयी परम्पराओं का अव्याहत प्रवाह भारतवर्ष की अद्वितीय विशेषता कही जा सकती है जिसके द्वारा आज भी यह देश अपनी कला और सस्कृति को बहुत-कुछ अक्षुण्ण रख सका है। सभ्यता एवं संस्कृति के अनन्त काल-प्रवाह में अपनी पुरातनता के प्रति यह देश सदा जागरूक रहा और यही कारण है कि इस देश ने अपनी सांस्कृतिक परम्परा को बनाये रखते हुए नित नवीनता की ओर सधे हुए कदमों से आगे बढ़ा है।

गुप्त साम्राज्य में ललित कला का पूर्ण विकास हो चुका था और उसका शास्त्रीय रूप निर्धारित हो चुका था। वास्तुकला, मूर्तिकला एवं चित्रकला का सम्यक् विकास इस काल की

प्रमुख उपलब्धि कही जा सकती है। जहाँ तक चित्रकला का प्रश्न है इस समय की कलाकृतियाँ बड़ी मात्रा में विलुप्त हो गयी हैं और जो कुछ अद्यावधि अवशिष्ट हैं भी, वे प्रायः नष्ट होने की प्रक्रिया में हैं। इस युग में निर्मित होनेवाले अजन्ता गुहा-मंदिर एवं बाघ गुहा-मंदिर में इस काल की सर्वश्रेष्ठ रचनाएँ देखने को मिलती हैं जो उस युग के कलाकारों के अपूर्व पाण्डित्य की परिचायक हैं।

इस काल में बौद्धधर्म का प्रचार एवं प्रसार प्रायः सम्पूर्ण भारतवर्ष में हो चुका था और यहाँ के बौद्ध साधु सम्पूर्ण एशिया और आस-पास के देशों में बुद्ध धर्म के प्रचार के लिए निकल चुके थे जिनके पास भाषा के रूप में चित्रकला का सम्बल था। इसी अन्तर्राष्ट्रीय भाषा के सहारे वे सम्पूर्ण एशिया में छा गये। दूसरी ओर महावीर स्वामी के जैन धर्मानुयायियों ने भी कला के महत्त्व को स्वीकार किया किन्तु इनका ध्यान विशेष रूप से साहित्य रचना की ओर रहा और इन्हीं ग्रन्थों के मध्य अच्छे चित्रों का अंकन कर अपनी अभिव्यक्ति को और प्रभावशाली बना सके। इस प्रकार की न जाने कितनी पोथियाँ एवं चित्रपट कब और कहाँ काल के गाल में समा गये इसका कोई हिसाब नहीं, लेकिन उनकी यह उत्कृष्ट परम्परा बनी रही जो बाद में जैन शैली के चित्रों में दिखायी पड़ती है। उस समय सनातन धर्म में भी चित्रकला को महत्त्वपूर्ण स्थान प्राप्त था। सगुण उपासना ने चित्रकला एवं मूर्तिकला के उत्थान में विशेष सहायता पहुँचायी। इस धर्म के आचार्य स्वयं चित्रकार तो थे ही, उन्होंने 'चित्रदर्शन' को भक्ति का एक साधन भी माना। इस प्रकार उस समय सम्पूर्ण भारत में कला ने अपना महत्त्वपूर्ण स्थान बना लिया था। उस समय भारतवर्ष में चित्रकला किसी धर्म या समुदाय की विरासत नहीं थी बल्कि वह जन-जन में व्याप्त थी।

धर्म के प्रचार एवं प्रसार के लिए चित्रकला का जितना सहारा बौद्ध धर्मावलम्बियों ने लिया उतना उस युग में सम्भवतः और किसी ने नहीं लिया। यही कारण है कि धर्म-प्रचारार्थ चित्रकला भी उन बौद्ध भिक्षुओं के साथ एक क्षेत्र से दूसरे क्षेत्र में भ्रमण करती रही और दूर-दराज के देशों में भी फैली। बौद्ध धर्म के व्यापक प्रसार और उनके अनुयायियों में चित्रकला प्रेम को देखकर बहुत-से विद्वानों ने इस युग की कला को 'बौद्ध कला' अथवा 'बौद्ध काल की चित्रकला' के नाम से सम्बोधित किया है लेकिन मैं इस नामकरण का कोई तर्कसंगत आधार नहीं खोज पाया। यह निर्विवाद सत्य है कि इस काल में ब्राह्मण धर्म (सनातन) की अवनति हुई लेकिन यह सर्वथा लोप हो गयी ऐसा नहीं है। इसके अतिरिक्त महावीर स्वामी का जैन धर्म भी पूर्ण रूप से सक्रिय था इसमें सन्देह नहीं। इस प्रकार इस युग की कला को किसी धर्म-विशेष से जोड़कर उसका नामकरण करना उचित नहीं प्रतीत होता।

यहाँ यह बात स्पष्ट करना आवश्यक है कि बौद्ध धर्म के प्रचार के लिए जितना कार्य चित्रकला ने किया उतना ही कार्य बौद्ध धर्मानुयायियों ने चित्रकला के प्रचार एवं प्रसार के लिए किया। हमारी चित्रकला को सम्पूर्ण एशिया, जापान एवं इण्डोनेशिया के क्षेत्र में जो व्यापक प्रसार मिला उसके लिए बौद्ध कलाकारों का योगदान प्रशंसनीय है। उस समय समाज में इन कलाकारों को बहुत ही ऊँचा स्थान एवं सम्मान प्राप्त था और वे भी साधक की भाँति निरंतर चित्र साधना में रत रहते थे।

भारतवर्ष में शास्त्रीय युग की चित्रकला की विरासत भित्तिचित्रों के रूप में सुरक्षित है। इस प्रकार के भित्तिचित्र जोगीमारा, अजन्ता, बाघ, बदामी, सित्तलवासल, सिगीरिया (श्रीलंका), एलोरा, एलीफैण्टा, कार्ले, भज, उदयगिरी, पीपलखोरा आदि गुफाओं में उपलब्ध हैं। इस काल की सर्वप्रथम कलाकृतियाँ जो आज उपलब्ध हैं वह जोगीमारा गुहा-मंदिर की दीवारों पर चित्रित हैं यहाँ से शास्त्रीय कला का सर्वप्रथम प्रामाणिक इतिहास प्रारम्भ होता है।



## जोगीमारा की कलाकृतियाँ

जोगीमारा गुहा-मंदिर मध्यप्रदेश की पुरानी रियासत सरगुजा क्षेत्र, जिसे रामायण काल में 'झारखंड' तथा दसवीं सदी में 'डाडोर' कहा जाता था, के रायगढ़ पहाड़ियों पर स्थित है। जोगीमारा गुहा तक पहुँचने के मार्ग में रामगढ़ का प्रसिद्ध मंदिर पड़ता है जो यहाँ पहाड़ी की चोटी पर स्थित है। यह मंदिर भुवनेश्वर शैली से बहुत-कुछ मिलता-जुलता है। यहाँ कई मूर्तियाँ प्राप्त होती हैं जिनमें राम, लक्ष्मण और सीता को एक पत्थर पर उत्कीर्ण मूर्ति भी है।

इसके आगे ढलान से थोड़ा नीचे उतरकर प्राकृतिक सुरंग पार करने के पश्चात् कुछ ऊपर चढ़ाई पर जोगीमारा, सीता बेगड़ा, लक्ष्मण बेगड़ा तथा अन्य छोटी गुहाएँ हैं। बेगड़ा शब्द स्थानीय भाषा में बँगले का पर्याय है। डॉ० बलोच का मत है कि सीता बेगड़ा प्राचीन भारतीयों के ग्रीक मॉडल पर बनाया हुआ रगमंच है। यह एशिया की अति प्राचीन नाट्यशाला है और ऐसे प्रमाण मिले हैं कि यशोवर्मन के काल में भवभूति रचित 'उत्तर रामचरित' का मंचन यहाँ होता था। यह निर्विवाद सत्य है कि यहाँ नृत्य एवं संगीत समारोहों का आयोजन होता रहता था। सीता बेगड़ा के सामने ही लक्ष्मण बेगड़ा तथा अन्य छोटी गुहाएँ हैं लेकिन इन सब गुहाओं में चित्र नहीं हैं केवल जोगीमारा गुहा में ही चित्र मिलते हैं।

जोगीमारा गुहा सीता बेगड़ा के निकट स्थित है जो 30 फीट लम्बी और 15 फीट चौड़ी है। इसकी छत नीची है जो 8 फीट ऊँची होगी। गुहा का द्वार पूर्व की ओर है और सामने का दरवाजा बिल्कुल खुला है इसलिए यहाँ पर्याप्त प्रकाश रहता है। गुहा के ऊपर एक बड़ा-सा छिद्र है उससे भी इस गुहा में रोशनी की वृद्धि होती है। राय कृष्णदास जी ने इसे 'वरुण का मंदिर' कहा है लेकिन गुहा की उत्तरी भित्ति पर उत्कीर्ण पाँच पंक्तियों से यह स्पष्ट हो जाता है कि यहाँ वरुण देव को समर्पित सुतनुका देवदासी रहती थी जिसे वाराणसी के देवदीन नाम के श्रेष्ठ रूपदक्ष (चित्रकार) ने प्रेमासक्त किया था। पंक्तियाँ इस प्रकार हैं :—

शुतनुक नाम

देवदार्शिक्य

शुतनुक नम । देव दार्शिक्य ।

तं कमयिथ वलन शये ।

देवदिने नम । लुपदखे ।

उपर्युक्त पंक्तियों के आधार पर यहाँ की पृष्ठभूमि में एक प्रणय कथा उभरती है जिसकी नायिका है श्रेष्ठ नृत्यांगना सुतनुका, जो सर्वांग सुन्दरी है और नायक है रूपविद् देवदीन, जो रगशाला का कुशल चित्रकार था। देवदासी सुतनुका ने इस श्रेष्ठ रूपदक्ष देवदीन के प्रेमपाश में बँधकर मूर्खता की। देवदीन चित्रकारी में निपुण था और उसका कार्य नृत्य एवं नाट्यकला के पात्रों को सज्जित करना था। रंगमंच की सजा का कार्यभार भी उसी पर था। देवदीन के आकर्षक व्यक्तित्व और कार्यकुशलता को देखकर रगमंच की प्रमुख नायिका सुतनुका उसे अपना दिल दे बैठी, जो एक देवदासी के लिए वर्जित है क्योंकि वह देवता को समर्पित होती है। देवदासी के इस मूर्खतापूर्ण कार्य से नाट्यशाला के अधिकारी अप्रसन्न हो गये और विरोधस्वरूप इस प्रणय कथा को गुहा की भित्ति पर चित्रित करवा दिया। सीता बेगड़ा की भित्ति पर जो अभिलेख है उससे भी इस प्रेम प्रसंग की पुष्टि होती है। उससे यह भी स्पष्ट होता है कि सुतनुका के वियोग में व्यथित देवदीन ने इस गुहा को चित्रांकित किया था ऐसा माना जाता है कि देवदीन

जैसे कुशल चित्रकार द्वारा अंकित चित्र बाद में अकुशल हाथों द्वारा अंकित चित्रों के नीचे दब गये। प्रसिद्ध चित्रकार असितकुमार हालदार ने इन चित्रों की प्रतिलिपि तैयार करते समय इसके सूक्ष्म निरीक्षण में यह पाया कि इन चित्रों के नीचे कुशल हाथों से पहले की खिंची हुई रेखाएँ विद्यमान हैं।

भारत में शिलाखंडों को काटकर चैत्य, विहार तथा मंदिर आदि बनाने की परम्परा अति प्राचीन है और उन गुहा-मंदिरों की भित्तियों पर पलस्तर लगाकर तथा चूने आदि से चिकनाकर उन पर चित्र बनाये जाते थे। इसी परम्परा के अनुरूप जोगीमारा गुहा में भी चित्रांकन हुआ है जो भारतीय भित्तिचित्रों के सबसे प्राचीन नमूने हैं। भित्तिचित्रों के अधिकांश भाग मिट गये हैं और सदियों की नमी एवं गर्मी ने उन्हें प्रभावित किया है। विद्यमान चित्रों को यद्यपि सर्वश्रेष्ठ नहीं कहा जा सकता फिर भी इनकी प्राचीनता के विषय में सदेह नहीं किया जा सकता। विद्वानों ने इसकी चित्रकारी ईसा पूर्व तीसरी-चौथी शताब्दी की मानी है। डॉ० ब्लाख के अनुसार इस गुहा के शिलालेख तीसरी शताब्दी ईसा पूर्व के हैं। 1914 में प्रसिद्ध चित्रकार असितकुमार हालदार तथा क्षेमेन्द्रनाथ गुप्त ने जोगीमारा गुहा के चित्रों का अध्ययन किया और इस सम्बन्ध में विस्तार से विवरण प्रस्तुत किया।

### जोगीमारा गुहा के चित्र

जोगीमारा गुहा की छत पर भारतीय भित्तिचित्रों के सबसे प्राचीन नमूने अंकित हैं। भित्तिचित्रों के अधिकांश भाग मिट गये हैं। स्व० असितकुमार हालदार ने इन चित्रों का वर्णन कुछ इस प्रकार किया है :—

गुहा की दाहिनी ओर के चौखटे के प्रथम भाग में कुछ मानव आकृतियाँ, एक हाथी की आकृति तथा एक विचित्र प्रकार की समुद्री शार्क मछली की आकृति है जिसको सुन्दर लहरों के सकेतार्थ इन्हे गहरी रेखाओं में अंकित किया गया है। यह चित्र केवल सफेद, लाल व काले रंगों में बने हैं।

दूसरे भाग में कई आकृतियाँ पेड़ के नीचे बैठी हुई बनायी गयी हैं। चित्र में वृक्ष को एक मोटा तना, कुछ डालियाँ तथा दो-तीन पत्तियों मात्र से दर्शाया गया है। पत्तियाँ व पेड़ सब लाल रंग में बने हैं।

इसी चौखटे के दूसरे भाग में काले रंग से एक बाग चित्रित है। एक फूल पर नृत्य करता हुआ एक युगल केवल लाल रंग में दिखाया गया है। फूलों में रंग नहीं लगाये गये हैं केवल उनका रेखांकन प्राप्त होता है।

चौथे चौखटे का विषय अत्यन्त ही विचित्र है। इसमें नाटी गुडियों की-सी आकृतियाँ चित्रित की गयी हैं जिनमें न अनुपात दिखायी देता है और न मुखभिष्यक्ति। इसके आकार काली रेखाओं में खींचे गये हैं। इन आकृतियों की मुद्राएँ अत्यन्त रोचक हैं। एक स्थान पर एक मानव आकृति के ऊपर एक पक्षी की चोंच भर दिखायी देती है। समय के थपेड़ों से शायद वही बच पायी है। चित्र के विषय-वस्तु पर कोई प्रकाश नहीं पड़ता।

पाँचवें चौखटे में एक स्त्री भूमि पर बैठी हुई दिखायी गयी है तथा उसके चारों ओर कुछ गायक नृत्य में मस्त हैं। गायकों की चित्रित रेखाएँ अजन्ता की गुफाओं की निम्न श्रेणी की चित्रकारी से मिलती-जुलती हैं। यद्यपि इसका चित्रण अजन्ता के समान उच्चकोटि का नहीं है फिर भी दोनों के अस्लेखनों में दृष्टिगोचर होती है यह चित्र सबसे अच्छा है

## शास्त्रीय काल (श्रेष्ठ युग)

सात चौखटों के चित्र चैत्य मंदिरों से मिलते-जुलते हैं तथा कुछ में शत्रु हैं। भारत के प्राचीन रथ प्राचीन ग्रीस रथों से बहुत-कुछ मिलते हैं। जो चित्र मिले हैं उनकी विषय-वस्तु के बारे में विभिन्न कला समीक्षक अपने-अलग-अलग मत हैं तथा उन चित्रों का वर्णन भी उन्होंने अपने-अपने स्मिथ ने इन्हीं चित्रों को कुछ इस प्रकार प्रस्तुत किया है—

नीचे एक पुरुष आकृति को बैठे हुए चित्रित किया गया है। उसके बाएँ ओर को दिखाया गया है। दाहिनी ओर एक जुलूस का चित्रांकन है जिसमें एक पुरुष आकृति को चित्रित किया गया है।



जोगीमारा गुहा का एक चित्र

हुत-सी पुरुषाकृतियाँ अंकित हैं। इसी चित्र में एक रथ का पहिया अथवा आदि का चित्रण किया गया है।

कुछ अस्पष्ट पुष्पों, घोड़ों तथा वस्त्रधारी पुरुषों का आभास होता है। इनमें एक वृक्ष का चित्रण है जिसकी शाखाओं में एक नग्न लड़का बना हुआ है।

उसी वृक्ष पर एक चिड़िया भी बैठी हुई दर्शायी गयी है। इस वृक्ष के चारों ओर अनेक नग्न आकृतियों का चित्रण प्राप्त होता है जिनके बाल बँधे हुए दिखाये गये हैं।

चौथे चित्र में तीन वस्त्रधारी पुरुष खड़े हुए तथा एक नग्न आकृति बैठी हुई बनायी गयी है। इसी प्रकार दूसरी ओर तीन खड़ी आकृतियाँ तथा दो बैठी हुई आकृतियाँ बनायी गयी हैं। नीचे की ओर एक मकान के सामने एक हाथी तथा तीन वस्त्रधारी पुरुष खड़े हैं। मकान की खिडकी का आकार घोड़े के नाल की तरह है जो चैत्य गुफाओं के अनुसार चित्रित हैं। इसी के पास तीन घोड़े का रथ है जिसमें छत्र लगा है। इसी के पास एक हाथी को और चित्रित किया गया है जिसका परिचारक उसी के साथ खड़ा है। इस पैन्ल के दूसरे भाग में भी इसी प्रकार की आकृतियाँ चित्रित हैं।

जोगीमारा गुहा के चित्रों के आधार पर डॉ० बिलोच ने ग्रीक, राय कृष्णदास जी ने जैन तथा डॉ० हीरालाल ने बौद्ध धर्म में सम्बन्धित कहा है। प्रो० हालदार के लेख से यह स्पष्ट होता है कि ये चित्र यहाँ के मंदिर में रहनेवाले निवासियों तथा देवदासियों से ही सम्बन्धित हैं। उनका मानना है कि महाकवि कालिदास ने अपने महाकाव्य मेघदूत में रामगिरि नामक जिस स्थान का उल्लेख किया है जहाँ यक्ष निर्वासन में रहता था सम्भवतः वह रामगिरि यही रामगढ रहा हो। रामगढ की पहाड़ियों में अनेक छोटी-बड़ी गुफाएँ हैं जहाँ विविध प्रसंग की कलाकृतियाँ उपलब्ध हैं। कुछ गुफाओं में शयन अथवा विश्राम के लिए चट्टाने कटी हैं।

### विशेषताएँ

यहाँ के भित्तिचित्र की पृष्ठभूमि अजन्ता के समान नहीं है। अजन्ता में भित्तिचित्रों के लिए बालू तथा अन्य पदार्थों की मोटी-सी तह देकर चित्रण भूमि को तैयार किया गया है लेकिन जोगीमारा गुहा की छत को कई बार सफेद रंग पोतकर चित्र बना दिये गये हैं।

चित्रण के लिए केवल लाल, काले और पीले रंग का ही प्रयोग किया गया है जबकि अजन्ता में कई रंगों का प्रयोग दिखायी पड़ता है।

इन चित्रों को देखने से लगता है कि जोगीमारा के चित्रों को बनानेवाले कलाकार उतने प्रवीण नहीं थे जितने कि अजन्ता के चित्रों को बनानेवाले कलाकार थे।

इन चित्रों की आकृतियाँ हाथी, घोड़ा, रथ, योद्धा आदि साँची और भरहुत की तक्षण कला के अनुरूप हैं।

भित्तिचित्रों की पृष्ठभूमि सर्वत्र श्वेत है। इस पर मनुष्य, वन्य प्राणी तथा सुन्दर प्राकृतिक दृश्य कहीं गहरे लाल तथा कहीं काले रंग से चित्रित किये गये हैं। मानवीय शरीर गहरे लाल रंग से बनाये गये हैं जिनकी बाह्य रेखाएँ कहीं-कहीं काले रंग की हैं। आकृतियों की आँखें तथा बाल काले हैं। घोड़े, पक्षी व वृक्ष इत्यादि भी लाल रंग से चित्रित किये गये हैं।

भित्तिचित्र अनेक वृत्ताकारों तथा लाल-पीले रंगों के ज्यामितीय आकारों में भी चित्रित हैं।

भित्तिचित्रों की विषय वस्तु स्पष्ट नहीं है किन्तु भित्ति-चित्र का प्रथम चित्रण होने के कारण इसका महत्त्व बहुत अधिक है

## बौद्ध कला

भारतवर्ष की सभ्यता अन्य देशों की सभ्यता से अत्यधिक जीवन्त एव प्राणवान् रही है। इस महादेश की भौगोलिक परिस्थितियों, प्राकृतिक दशाओं, रीति-रिवाजों एव भाषाओं में इतनी विविधता के बावजूद यहाँ का सास्कृतिक जीवन, धार्मिक वृत्ति एव सामाजिक चेतना में इतना ऐक्य है कि यह देश अपने उत्थान-पतन के अनेक झझावातों, आपदाओं एव आक्रमणों को सहते हुए भी अपने मूल चरित्र को स्थिर रखे हुए है। इसके मूल निवासियों के चरित्र एव स्वभाव को विदेशी तत्त्व बहुत कम प्रभावित कर सके। इसका एकमात्र कारण यह रहा है कि जनसामान्य के प्रत्येक कार्य-व्यापार को धर्म से आबद्ध कर दिया गया जिसमें मनुष्य को निःस्पृह कर्तव्य पालन करते हुए सासारिक सुखों से ऊपर उठने की प्रेरणा दी गयी है।

धर्म ने मनुष्य के कार्यकलापों को मर्यादित किया तथा उसके उद्देश्यों का निर्धारण किया। इस प्रकार सामाजिक सम्बन्धों में एक विशिष्ट प्रकार की प्रगाढता धर्म के माध्यम से सम्पूर्ण महादेश ने वरण किया जहाँ 57 करोड़ देवताओं के साथ मनुष्य बड़े सद्भाव एवं एकता से जीवन के उद्देश्य—धर्म, अर्थ, काम एवं मोक्ष के सतुलित उद्यम से जीवन के चरम उद्देश्य को प्राप्त करता है। यहाँ की विभिन्न जाति, वर्ण, व्यवसाय के व्यक्तियों का एक ही उद्देश्य है वह है अपने कर्तव्यों का पालन करते हुए उससे परे पहुँचना।

इस विश्वजनीन समाज ने सदैव विश्व का मार्गदर्शन किया। यहाँ जो भी विदेशी तत्त्व आये वे इस बृहद् परिवेश में रच-बस गये और इनके आस्था एव विश्वासो को हमारी बृहद् धार्मिक भावना ने आत्मसात् कर लिया।

विराट् भारत का वैदिक धर्म मानव-मूल्यों के प्रति सदा आस्थायान् रहा। इसीलिए मानवता के श्रेष्ठ गुणों को धर्म का अविभाज्य अंग स्वीकार किया गया। वैदिक पौराणिक धर्म में यह परिकल्पित किया गया है कि पृथ्वी पर जब-जब मानव-मूल्यों की अवमानना होती है, तब-तब कोई-न-कोई महामानव अवतरित होकर नये धर्म एव मूल्यों की स्थापना कर समाज को गतिशील करता है और धर्म एवं समाज में इन मूल्यों एवं आदर्शों को पुनः प्रतिष्ठित करने के लिए ऐसे अवतारी पुरुष को सघर्ष और दीन-हीन शोषित वर्ग के उन्नयन के लिए कार्य करना पड़ता है। शास्त्रों में ऐसे महामानव को ईश्वर का अवतार कहा गया है। कहते हैं ईश्वर धर्म-संस्थापना के लिए स्वयं प्रकट होता है:

“यदा यहा हि धर्मस्य ग्लानिर्भवति भारत।

अभ्युत्थानमधर्मस्य तदात्मानं सृजाम्यहम्॥

परित्राणाय साधूनां विनाशाय च दुष्कृताम्।

धर्म संस्थापनार्थाय संभवामि युगे युगे॥

—(गीता 4/7-8)

इसी क्रम में ईसा पूर्व छठी शताब्दी में ब्राह्मणवादी वर्ण-व्यवस्था और कर्मकाण्ड की कठोर यत्रणा से जब समाज आर्तनाद कर उठा उस समय भगवान् बुद्ध एव महावीर स्वामी ने मानव-मूल्यों को लेकर पुनः धर्म का नेतृत्व किया। उनके पास थी मानव पीड़ा के प्रति असीम व निर्मल करुणापूर्ण चिन्ता जिसने जन-जन को प्रभावित किया। सार्वभौम करुणा एवं सद्भावना के संदेश ने करोड़ों मानुषिक भारतीयों के हृदय को अपने वश में कर लिया अभी तक जो वर्ग अथवा

समुदाय ऊँची जातियों द्वारा आयोजित बड़े-बड़े धार्मिक आयोजनों अथवा यज्ञों के मूक दर्शक या बंधुआ मजदूर थे उन्हें ऐसी सहानुभूति प्राप्त हुई जो उनके अन्तरतम को छू गयी। इन महान् विभूतियों द्वारा प्रचारित धर्म जो धर्म, विवेक, उच्चज्ञान तथा आध्यात्मिक अनुभव पर आधारित था वह जनसामान्य के लिए भक्ति मार्ग बन गया। बुद्ध भगवान् एव महावीर स्वामी के अनेक रूपधारी बोधिसत्त्वों और तीर्थंकरों ने अपने करुणा, धैर्य एव कृपा रूप में अवतार लेकर जन-सामान्य के हृदय में उच्चासन पर स्थित हो गये और उनकी पूजा-अर्चना प्रारम्भ हो गयी।

भारतीय वैदिक धर्म ईश्वर एव अनीश्वरवाद के बीच प्रदोलित होता रहा है लेकिन इसकी सबसे बड़ी विशेषता यह रही है कि युग-पुरुषों ने इसकी तरह-तरह से व्याख्या की और अलग-अलग उपासना-पद्धतियों पर बल दिया लेकिन मानव-मूल्यों के प्रति ये सभी प्रतिबद्ध रहे और यही कारण रहा कि वैदिक धर्म में अनेकता में एकता दृष्टिगत होती है। निर्गुण उपासना कब सगुण में परिवर्तित हो गयी तथा सगुण उपासना ने कब निर्गुण का स्थान ले लिया इसका क्रम-निर्धारण कठिन है लेकिन ये एक-दूसरे के परिपूरक रहे हैं यह कहना असंगत न होगा। विभिन्न मत-मतान्तर से पोषित यह धर्म शाश्वत एव सनातन रहा जिसका विवेचन अवतारी पुरुषों ने सत्य, अहिंसा तथा सहृदयता के आधार पर किया। धर्म और देश की अभिन्नता स्वीकार करना ही भारत की विशिष्ट प्रज्ञा रही है। भारत की धार्मिक एकता और अखण्डता में उत्सर्ग की जो भावना निहित है उस सम्बन्ध में विष्णु-पुराण का कहना है कि भारत जम्बूद्वीप का सर्वश्रेष्ठ भाग है क्योंकि यह पुण्य देश है। अन्य देशों को केवल सुखोपभोग की कामना रहती है जबकि इस पुण्य देश के निवासी अपने कार्यों के फलों को परमात्मा पर छोड़कर अपना सुखमय जीवन व्यतीत करते हैं। परमात्मा की अनुभूति की उनकी यही विधि है। देवता स्वयं कहते हैं कि उनकी तुलना में वे लोग सुखी हैं जो भारतवर्ष में मनुष्य रूप में जन्म लेते हैं, क्योंकि स्वर्ग के सुखों तथा मोक्ष के उपरान्त प्राप्त आनन्द का यही मार्ग है। इसी प्रकार भागवत में कहा गया है कि पवित्र नदियों, पर्वतों और पावन तीर्थस्थलों तथा अवतारों, साधु प्रकृति राजाओं, भक्तों और धर्मप्राण पुरुषों का यह देश महान् है। यहाँ ईश्वर स्वयं कृपा करके मानव-योनि में अवतीर्ण हुआ है ताकि नश्वर प्राणी उसकी भक्ति के द्वारा मोक्ष प्राप्त कर सके।

**भगवान् बुद्ध**—वैदिक धर्म की ही परम्परानुसार भगवान् बुद्ध को भी अवतारी पुरुष माना गया है। एक कथानक के अनुसार बोधिसत्त्व के रूप में भगवान् तुषित स्वर्ग में बैठे मनोविनोद कर रहे थे उसी समय उनसे प्रार्थना की गयी कि ससार में अतीव कष्ट है, दुःख है। उससे बचने का कोई मार्ग निकालिये। मनुष्यों की बात सुनकर तुषित स्वर्ग के देव ने भविष्यवाणी की कि वे ससार को विमुक्त करनेवाले हाथी के रूप में कपिलवस्तु की रानी मायादेवी के गर्भ में प्रवेश कर ससार में अवतरित होंगे। इसीलिए बुद्ध के जन्म का प्रमुख प्रतीक हाथी माना गया।

कुमार सिद्धार्थ अर्थात् गौतम बुद्ध का जन्म लगभग ईसा पूर्व 563 में कपिलवस्तु से कुछ मील दूर लुम्बिनी शालवन में हुआ था। यह स्थान आज नेपाल सीमा के पास है। उनके पिता शुद्धोदन शाक्यों के राजा थे। सिद्धार्थ के जन्म के कुछ दिनों बाद ही उनकी माँ का देहान्त हो गया और उनके पालन-पोषण का भार उनकी मौसी तथा सौतेली माँ प्रजापती एव गौतमी के ऊपर पड़ा। जिस राजवंश में उन्होंने जन्म लिया था वहाँ भौतिक सुखों का कोई अभाव नहीं था। धन-धान्य और समृद्धि से परिपूर्ण इस राजभवन में अनेक दास-दासियाँ उनकी सेवा में उपस्थित रहते थे कुमार सिद्धार्थ बड़े ही

नासक थे एक बार वे

से बाहर भूमने

निकले तब उन्हें जरा, मरण एवं व्याधि से पीड़ित मनुष्य के कष्टों का बोध हुआ। उन्हें लगा कि भौतिक सुखों के साधन से मनुष्य के इन दुःखों का निराकरण नहीं हो सकता और वे गहन चिन्ता में निमग्न हो गये। उनके प्रियजनों ने उनकी इस भावुकता को देखकर शीघ्र ही सांसारिक बन्धनों में बाँध देने का निर्णय लिया और उनका विवाह पड़ोसी कोलियगण की सुन्दरी कन्या भद्रा कापिलायनी (यशोधरा) से कर दिया जिससे उन्हें एक पुत्र की प्राप्ति हुई जिसे उन्होंने राहुल (काँटा) कहा। स्पष्ट है उनका पुत्र सांसारिक दुःखों से मुक्ति पाने में एक काँटा बनकर आया था। उन्होंने दो महान् तपस्वी गुरुओं से सांख्य दर्शन और अध्यात्म की शिक्षा पायी। वैशाली के आलार कालाम और राजगृह के उदक रामपुत्र नामक ये दोनों गुरु उनकी आध्यात्मिक जिज्ञासाओं को शान्त न कर सके और घर-द्वार एवं परिवार को त्यागकर उन्होंने प्रायः छह वर्षों तक योग और अनशन के द्वारा बोधगया के पास (बिहार) घोर तपस्या की। यहाँ तक कि वे अतिदुर्बल हो मरणासन्न हो गये। उन्होंने यह बोध कर लिया कि यदि सुखों में लीन रहने से दुःख से छुटकारा नहीं मिल सकता तो ऐसी कठिन तपस्या से भी मुक्ति नहीं मिल सकती। सिद्धार्थ न केवल बुद्धिवादी थे वरन् वे महान् क्रान्तिकारी भी थे। अतः उन्होंने एक दूसरा चिन्तन मार्ग अपनाया और उरुवेला पहुँचकर उन्होंने एक पीपल-वृक्ष के नीचे समाधि लगायी। वैशाखी पूर्णिमा को उन्हें बुद्धत्व प्राप्त हुआ। तब से वे बुद्ध भगवान् के रूप में प्रतिष्ठित हुए।

बुद्धत्व प्राप्त करने के बाद उन्होंने विचार किया कि जिस ज्ञान को उन्होंने प्राप्त कर लिया है उसे अपने तक ही सीमित रखा जाय या अन्य लोगों को भी इसका लाभ दिया जाय। संसार के प्राणियों के कष्ट से द्रवित उनका मन इस ज्ञान को अपने तक ही सीमित न रख सका और इसको जन-जन तक पहुँचाने के लिए उद्यत हुए। इस हेतु उनका ध्यान सर्वप्रथम अपने गुरुओं की ओर गया लेकिन वे दोनों कुछ समय पहले ही इस संसार से बिदा ले चुके थे। इसके पश्चात् उनका ध्यान पंचवर्गीय भिक्षुओं की ओर गया और वे उसी ओर चल दिये। ऋषिपत्तन मृगदाव (वाराणसी के समीप सारनाथ) पहुँचकर उन्होंने अपना पहला उपदेश आषाढी पूर्णिमा को दिया। बौद्ध जगत में यह घटना धर्मचक्र प्रवर्तन के रूप में प्रसिद्ध है। बुद्ध भगवान् ने पूर्वी देश कजगल से लेकर वैरंजा (मथुरा के समीप) तक नाना यात्राएँ कर अनेकानेक उपदेश दिये। वर्षाकाल के तीन महीने वे नगर के किसी विश्रामगृह में निवास किया करते थे तथा राजा, व्यापारी और साधु-सन्तों से मिलकर उन्हें उपदेश देते। वे अस्सी वर्ष तक जीवित रहे और लगभग पैतालीस वर्ष तक लगातार उपदेश देते रहे। 483 ई० पू० में कुसीनारा (कसया जिला गोरखपुर) में निर्वाण प्राप्त किया। उनके शिष्यों में आनन्द, सारिपुत्र और मौद्गल्यायन (मोग्गल्लान) प्रमुख थे। आनन्द उनका सबसे प्रिय शिष्य था जो उनके साथ रहकर उनकी सेवा-शुश्रूषा किया करता था और उनकी दैनिक आवश्यकताओं की पूर्ति करता था। सारिपुत्र शास्त्रार्थ में निपुण था और संघ का ज्येष्ठ पुत्र कहलाता था। मौद्गल्यायन की रहस्यात्मकता तथा तत्त्वमीमासा उच्चस्तरीय थी। बुद्ध के अनुयायियों में मगध के राजा बिम्बिसार और अजातशत्रु, कौशल के राजा प्रसेनजित् और उनकी पत्नी मल्लिका, धनी व्यापारी अनाथपिण्डक और प्रसिद्ध वैद्य जीवक आदि थे। अनाथपिण्डक ने उन्हें जेतवन को भेट में दिया था। बुद्ध के अनुयायियों में स्त्रियाँ भी सम्मिलित थीं। विशाखा, सुप्पिया और अम्बपाली प्रमुख शिष्या थीं जिनकी अबाधित दानशीलता और उदारता के कारण इस धर्म का पोषण हुआ। प्रारम्भ में गौतम बुद्ध स्त्रियों को संघ में शामिल करने में घे परन्तु बाद में धर्ममाता के जोर देने पर उन्हें कर लिया

जहाँ बुद्ध भोगमय जीवन के विरुद्ध थे वहीं दूसरी ओर हठयोग और शरीर सुखाने के विरुद्ध थे। उनका झुकाव ज्ञान एवं बुद्धिवाद की ओर ज्यादा था।

शिलागृही आश्रमों का प्रयोजन—बुद्ध मत को स्वीकार करनेवाले स्त्री-पुरुषों को आज्ञा थी कि वे अपने परिवार के साथ रहें तथा समय-समय पर संघ की सहायता करें फिर भी अनेक व्यक्ति सांसारिक बन्धन त्यागकर भिक्षु-भिक्षुणियाँ बन जाते थे। संसार से विरक्त इन परिव्राजकों (संन्यासियों अथवा भिक्षुकों) को भारतीय परम्परा के अनुसार जंगल में रहने का विधान था और एक स्थान पर स्थायी रूप से न रहने की कड़ी हिदायत भी थी। बुद्धत्व प्राप्ति के बाद स्वयं तथागत इसी परम्परा का पालन करते हुए भ्रमण कर धर्म का प्रचार-प्रसार करते रहे। वे प्राचीन परम्परा के अनुसार अपने अनुयायियों को भी चलते रहने का उपदेश देते थे—“**चरत भिक्खवे बहुजन हिताय बहुजन सुखाय।**” यही नहीं, उन्होंने आदेश दिया कि दो भिक्षु एक साथ भ्रमण न करें। भिक्षान्न को ही भोजन समझे। जनता द्वारा त्यागे गये वस्त्रों (चीवर) को ही धारण करें। वृक्षों के नीचे निवास करें तथा मूत्र को ही औषधि के रूप में प्रयोग करें (महावग्ग 1/2/6)।

वैदिक धर्म में वर्णाश्रम की व्यवस्था थी जिसके अनुसार ब्रह्मचर्य, गृहस्थ तथा संन्यास आश्रमों का पालन होता था किन्तु बुद्ध वर्णाश्रम के विरोधी थे। उनके अनुसार व्यक्ति किसी भी अवस्था में भिक्षु बन सकता था। इस प्रकार भगवान् बुद्ध के उपदेश से भिक्षुओं की संख्या बढ़ती गयी। बढ़ी संख्या में लोग अपने घरों को त्यागकर एवं पीला वस्त्र पहनकर प्रव्रज्या ग्रहण करने लगे। उनकी इस बढ़ती संख्या के लिए जंगल में वृक्ष के नीचे का आश्रय यथेष्ट न रहा और इनके लिए निरापद आश्रय की खोज आरम्भ हुई। उनका आवास नगर के बाहर ही हो सकता था अतः जंगल के पर्वतों के पार्व अथवा प्राकृतिक गुफाओं को खोज-खोजकर ये भिक्षुक अपने रात्रिकालीन निवास बनाते रहे। भगवान् बुद्ध के साथ उनकी शिष्य-मण्डली भी रहती थी जिसकी संख्या उत्तरोत्तर बढ़ती गयी। इस प्रकार बौद्ध भिक्षुओं के निवास-स्थान का प्रश्न सामने आया। अततोगत्वा उन्होंने अपने शिष्यों को निर्मित स्थान में रहने की अनुमति दे दी। चुल्लवग्ग के ९ व वर्णन के अनुसार राजगृह के नगरश्रेष्ठी ने भगवान् से प्रार्थना की कि वे निर्मित स्थान (विहार) में भिक्षुओं को रहने की अनुमति प्रदान करें। अनुमति मिलने पर धनी मानी सेठ बौद्ध भिक्षुओं के लिए निवास बनाकर दान देने लगे। इन निवास-स्थानों में नगर से दूर किसी नदी किनारे की पहाड़ियों को विशेष रूप से चुना गया जहाँ शिलागृही आश्रमों (विहार) या उपासना स्थलों (चैत्य) का निर्माण किया गया। इन गुफाओं में बौद्ध भिक्षु प्रत्येक ऋतु में शान्तिपूर्वक जीवनयापन करता हुआ समाधिस्थ हो चिन्तन-मनन करने के साथ अपनी कलात्मक प्रतिभा का अन्वेषण कर सकता था। इस प्रकार बुद्ध मत की प्रगति के साथ शिलागृही आश्रमों का विकास हुआ। शिलागृही आश्रमों के निर्माण के लिए ठोस पर्वतों की खोज की गयी। इसके लिए शिल्पश्रेष्ठी का चयन कर उनको शिलागृही विहारों के निर्माण का कार्य दिया गया। इन चैत्य विहारों के बनने के बाद बौद्ध धर्म में संघ की स्थापना हुई जिसके नियम-उपनियम बनाये गये जिसके पालन की प्रतिज्ञा करना सभी के लिए आवश्यक हो गया। विनय पिटक में इसकी विस्तार से विवेचना की गयी थी। बुद्ध, धर्म एवं संघ को त्रिरत्न कहा गया जिसके प्रति आस्था और विश्वास के लिए निम्न उद्घोष का प्रचार हुआ।

बुद्धं शरणं गच्छामि।

धम्मं शरणं गच्छामि।

संघं शरणं गच्छामि।



संघ की स्थापना बुद्ध ने की, यह कहना तो कठिन है लेकिन उन्होंने बदली हुई परिस्थिति को देखते हुए भिक्षुओं के स्थायी निवास की अनुमति अवश्य प्रदान की। इस समस्या का समाधान गुहा खुदवाकर संघ के रूप में निवास करने से हो गया। भिक्षुगण के निवास-स्थान के लिए बौद्ध साहित्य में दो शब्द प्रयुक्त हुए हैं। (1) आराम या (2) विहार। भगवान् बुद्ध के निवास निमित्त जो कुटी या मकान बनाये गये उन्हें 'आराम' कहा गया तथा बौद्ध भिक्षुओं के लिए निर्मित विस्तृत निवास-स्थान को 'संधाराम' 'विहार' कहा गया। कहीं-कहीं 'आराम' तथा 'विहार' दोनों शब्दों का प्रयोग एक ही भवन या लेण के लिए प्रयुक्त हुआ है। 'लेण' शब्द का प्रयोग गुहा के लिए होता था जो संस्कृत शब्द 'लयनम्' है जो विश्रामगृह या आराम के लिए प्रयुक्त होता है (ली+ ल्युट् = विश्राम)। पुरातत्त्व प्रमाणों से यह सिद्ध होता है कि 'लेण' (लयनम्) पर्वत खोदकर तैयार किये जाते थे जिनमें भिक्षु रहा करते थे। इन लेणों में प्राप्त लेखों से इन शिलागत लेणों के खोदने तथा उन्हें दान देने का विवरण मिलता है। नासिक गुहा लेख में कहा गया है कि चारों दिशाओं से आनेवाले भिक्षु संघ के लिए यह लेण निवास-स्थान का कार्य करेगा। यथा-

एतो मय लेने वसतानं चातुदीसस  
भिखुसंघस मुखाहारो भविसती  
संघस चातुदिसस ये इमास्मि लोणे  
वसातानं भविसंति

भिक्षुओं के रहने का स्थान निश्चित हो जाने पर उनकी पूजा-अर्चना के निमित्त स्थान की आवश्यकता का अनुभव हुआ अतः पर्वतों को जब खोदा गया तो विहार के साथ पूजागृह अर्थात् चैत्य का भी निर्माण किया गया। कहने का तात्पर्य यह कि एक क्षेत्र में विहार के साथ चैत्य शिलागृही मंदिरों का भी निर्माण किया गया। बौद्ध धर्म में भी सामूहिक प्रार्थना का प्रचलन था इसलिए चैत्य मंदिरों का निर्माण विस्तार से एक विहार में रहनेवाले भिक्षुओं की संख्या के आधार पर किया गया तथा भिक्षु कलाकारों द्वारा विधिवत् अलंकृत किये गये।

शैल-गृहों (गुहाओं) का निर्माण—पाषाणोत्कीर्ण देवालियों और विहारों के निर्माण की परम्परा अति प्राचीन है। पश्चिमो घाट की पहाड़ियाँ इस कार्य के लिए सबसे उपयुक्त थीं इसलिए इन पहाड़ियों में गुहा-मंदिरों का निर्माण प्रमुखता से हुआ। साधु-संन्यासी के पूजा-अर्चना और निवास के लिए इससे उपयुक्त स्थान और कुछ हो भी नहीं सकता था। ये स्थान प्राकृतिक कन्दराएँ या गुफाएँ न थीं बल्कि मनुष्य द्वारा निर्मित अनुपम वास्तु कृति थी। दूसरे शब्दों में ये कुशल शिल्पियों एवं चित्रकारों द्वारा उत्खनित एवं सुसज्जित किये गये पाषाणोत्कीर्ण स्थापत्य हैं जिन्हें हम 'शैल-गृही मंदिर' भी कह सकते हैं क्योंकि इन विशाल देवालियों और विहारों का निर्माण कलाकार की छैनी-हथौड़ी द्वारा पहाड़ के विशाल पत्थर को इंच-इंच तराशकर पर्वत के अन्दर-ही-अन्दर किया गया है। इनके प्रवेश-द्वारों की सुन्दर सज्जा की गयी है और इनके विशाल कक्षों को बड़े मनोयोग से चित्रित किया गया है। इन गुहा-मंदिरों में शिल्पकला का चरम विकास हुआ है। यहाँ के कलाकारों ने जिस असाधारण बारीकी, शुद्धता और सही अनुपात के साथ पत्थरों की कलात्मक और गौरवपूर्ण काट-छाँट की है उससे उनके अतिशय उच्च निर्माण कौशल का पता चलता है। शायद हम इन्हे पाषाणोत्कीर्ण स्थापत्य की श्रेणी में रखकर भी भूल कर रहे हैं क्योंकि ये भव्य शिल्प हैं और शिल्पगत सभी विशिष्टताएँ इनमें परिलक्षित हैं।

अजन्ता शिलागृहों मंदिरों की बनावट एक जैसी नहीं है। इसमें दो प्रकार के पश्चात्कीर्ण स्थापत्य दिखायी पड़ते हैं एक चैत्य मंदिर तथा दूसरा विहार गृह।

**चैत्य मंदिर**—चैत्य मंदिर बौद्ध धर्म का देवालय है। चैत्य शब्द (चित्य+ अण्) पूजा स्थान का बोधक है। यह बौद्ध भिक्षुओं का पूजा-स्थान है। अजन्ता गुहा-मंदिर क्र० सं० 9, 10, 19 एवं 26 चैत्य मंदिर हैं बाकी सभी विहार (सधाराम) हैं। चैत्य मंदिरों के प्रवेशद्वार की बनावट विस्तीर्ण है और ऊपर घोंडे के नाल के आकार का विस्तृत वातायन बनाया गया है जिसे 'कीर्तिमुख' कहते हैं। भीतर के बड़े मण्डप को कीर्ति कहते हैं। मण्डप की आकृति वृत्तायत है अर्थात् आरम्भ का भाग आयताकार तथा अन्तिम भाग जहाँ स्तूप होता है अर्द्धवृत्ताकार बनाया गया है। अर्द्धवृत्त भाग में ऊपरी छत के गर्भसूत्र के ठीक मध्य बिन्दु के नीचे चट्टान में कटाव करके गुम्बदाकार स्तूप की रचना की गयी है। स्तूप को चैत्य भी कहते थे इसलिए इसका नाम चैत्यगृह विख्यात हुआ। आयताकार मण्डप में पूजा-पाठ के लिए भिक्षु एकत्र होते थे और दोनों ओर के प्रदक्षिणापथ से चलकर चैत्य की परिक्रमा करते थे। यह मार्ग स्तूप के पीछे से घूमता है।

स्मृति-चिह्नों के रूप में स्तूपों का निर्माण बौद्ध युग के पहले भी होता था। वैदिक युग में जहाँ राजा अथवा महान् पुरुषों को जलाया जाता था वहाँ पर अथवा वहाँ से अस्थि-अवशेषों को ले जाकर एक स्थान पर गाड़ दिया जाता था और उस पर स्तूप बनाकर उसकी पूजा-अर्चना की जाती थी। यह परम्परा जैन तथा बौद्ध युग में भी आयी लेकिन भगवान् बुद्ध द्वारा इसे विशेषरूप से स्वीकार करने के कारण इसे बौद्ध धर्म में विशेष महत्त्व प्राप्त हुआ।

दीर्घनिकाय के महापरिनिब्बान के अनुसार भगवान् तथागत ने अपने निर्वाण के सम्बन्ध में आदेश देते हुए अपने प्रिय शिष्य आनन्द से कहा, "भन्ते ! मेरी मृत्यु के पश्चात् जब मेरा शव चिता पर भस्म हो जाय तो महाचतुष्पथ स्थान पर स्तूप बनाकर उसमें धातु (अवशेषों) का ठीक उसी प्रकार विसर्जित करना जैसे महामहिम चक्रवर्ती सम्राटों के अवशेषों का विसर्जन किया जाता है।"

भगवान् बुद्ध द्वारा इस प्रकार स्वयं निर्वाचन किये जाने के कारण स्तूप रचना को बौद्ध धर्म में विशिष्ट स्थान प्राप्त हुआ। बुद्ध भगवान् के निर्वाण के बाद उनके धातुओं को लेकर स्तूपों का निर्माण हुआ। बाद में बुद्ध के प्रमुख शिष्यों की धातुओं के लिए स्तूपों का निर्माण हुआ और अंत में जनसाधारण की श्रद्धा और भक्ति जागृत करने के लिए चैत्यों का निर्माण प्रतीकात्मक रूप में हुआ। यही प्रतीकात्मक रूप अजन्ता के हीनयान तथा महायान चैत्यों में दिखायी पड़ता है। इस समय स्तूप निर्माण पुण्य कार्य समझा जाने लगा था और इसकी पूजा-अर्चना से सुख लाभ प्राप्त होता है ऐसी मान्यता भी स्थापित हो चुकी थी। आध्यात्मिक प्रकाश पुंज को परिलक्षित करने के लिए इन स्तूपों को सजाया-सँवारा जाने लगा तथा दीप-मालिकाओं से आलोकित किया जाने लगा।

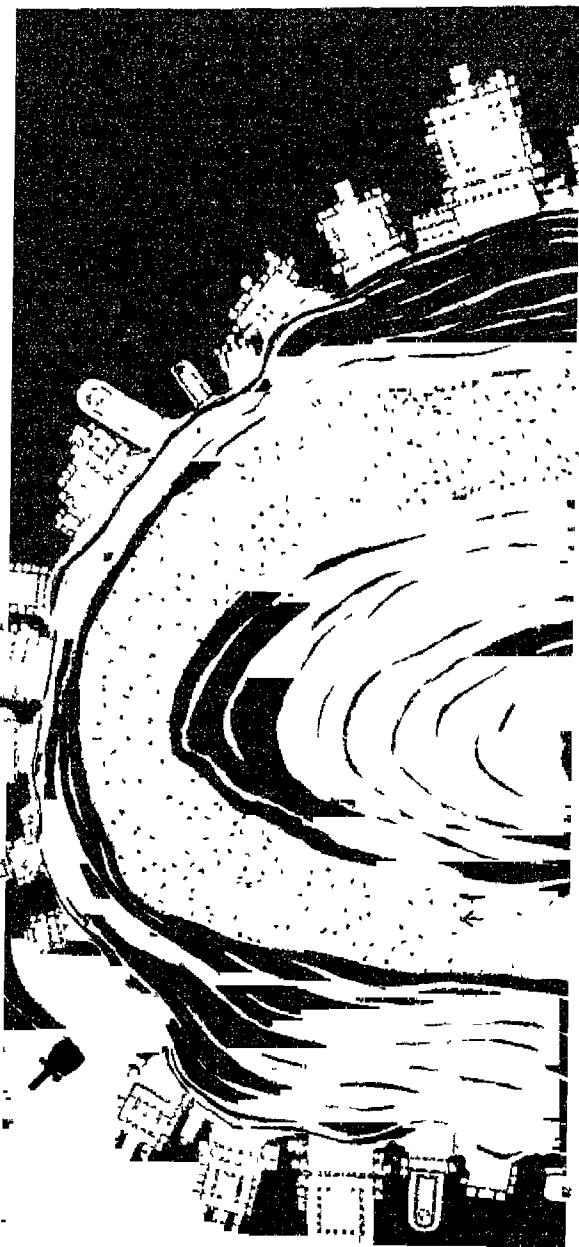
अजन्ता गुहा-मंदिर समूह के चार चैत्यों में दो हीनयान के हैं और दो महायान के। इन दोनों के निर्माण-काल में काफी अन्तर है। गुहा नं० 9 और 10 का निर्माणकाल प्रायः ईसा पूर्व दूसरी और पहली सदी का सम्मिलन काल है जबकि गुहा नं० 19 और 26 का निर्माणकाल ईसवी सन् की पाँचवीं-छठी सदी का सम्मिलन काल है। इस अन्तराल के कारण इनके स्थापत्य में कुछ मूलभूत परिवर्तन दिखायी पड़ता है। इन दोनों कालों के चैत्यों की तुलना करने पर यह बात स्पष्ट होती है कि काष्ठ-स्थापत्य परम्परा का अनुकरण उत्तरोत्तर कम होता गया। दूसरा महत्त्वपूर्ण परिवर्तन यह दिखायी पड़ता है कि पहले जहाँ ये गुहा-मंदिर सीधे-सीधे और सपाट होते थे वहाँ बाद में नाना प्रकार की आकृतियों और बुद्ध प्रतिमा को उत्कीर्ण करके अन्दर-बाहर प्रत्येक स्थान को सुसज्जित किया गया यद्यपि योजना मूल रूप में वही है फिर भी के

साथ बुद्ध मूर्ति की भरमार हो गयी है। इससे यह भी स्पष्ट होता है कि उपासको और भक्तों की पूजा-पद्धति विषयक दृष्टिकोण में बहुत अन्तर आ गया था। प्रारम्भ में अनीश्वरवादी और मूर्तिपूजा विरोधी बौद्ध धर्म किस तरह सबसे बड़ा आस्तिक और मूर्तिपूजक धर्म बन गया इसका सहज ज्ञान यहाँ प्राप्त होता है। मुक्ति मार्ग के आकाश में उड़नेवाला छोटा यान (हीनयान) जिसमें केवल कठोर आत्मानुशासन और प्रचण्ड तपश्चर्या करनेवाले ही बैठ सकते थे बाद में विशाल यान (महायान) में परिवर्तित हो गया जिसमें बैठकर अपरिमेय संख्या में लोग मुक्ति लाभ प्राप्त करने लगे। हीनयानियों का एकमात्र उद्देश्य कठोर अनुशासन, त्याग और तपस्या द्वारा निर्वाण की स्थिति अर्थात् अर्हतावस्था प्राप्त करना था जबकि महायान पन्थ ने प्रतिपादित किया कि ससारी प्राणियों के जीवन का उद्देश्य बोधिसत्त्वावस्था प्राप्त करना है और प्रयत्न करने पर यह अवस्था प्रत्येक जीवधारी प्राप्त कर सकता है। अर्हत् सर्वज्ञता की चरम स्थिति और आत्म-विकास की परिपूर्ण सिद्धावस्था है और बोधिसत्त्वावस्था में पूर्ण निर्वाण की क्षमता होते हुए भी बोधिसत्त्व व्यक्ति अपने निर्वाण की चिन्ता न कर लोक-कल्याण के लिए प्रयत्नशील रहता है। एक को निर्वाण प्राप्त करने के लिए ससार से निवृत्ति आवश्यक थी तो दूसरी विचारधारा ने घोषणा कर दी कि धर्म का तात्कालिक लक्ष्य लोकमंगल है। इसके लिए आवश्यक है कि आत्मा संसार के लौकिक स्वरूप को भलीभाँति हृदयगम करे। यहाँ एक बात और स्पष्ट होती है कि हीनयान के कठोर अनुशासन के कारण जो साधारण गृहस्थ उपेक्षित हो रहे थे और वे जैन अथवा वैष्णव धर्म की ओर आकृष्ट हो रहे थे उन्हें पुनः अपनी ओर आकृष्ट करने का कार्य महायान पन्थ ने किया। उन्होंने अपनी पूजा-पद्धति में क्रान्तिकारी परिवर्तन किये। महायानियों के अनुसार सभी बोधिसत्त्व हैं अतएव साधक और साधु में विशेष अन्तर नहीं है।

बौद्ध पूजा-पद्धति में मूर्ति का आविर्भाव एक लम्बी कहानी है जिसका अन्त मूर्ति निर्माण और साकारोपासना में होती है। धीरे-धीरे चैत्य की उपयोगिता समाप्त हो जाती है और उसका स्थान बुद्ध प्रतिमा ने ले लिया। चैत्य का एक साकेतिक स्वरूप बहुत दिनों तक बुद्ध प्रतिमा के साथ जुड़ा रहा।

विहार गृह—विहार भिक्षुओं का आवास गृह था। चैत्य मंदिरों के साथ-ही-साथ विहार गृहों का भी महत्त्वपूर्ण स्थान है। प्राचीन काल में बौद्ध भिक्षुओं के निवास-स्थान को विहार या सघाराम कहा जाता था। अजन्ता विहारों के आकार-प्रकार देखकर ऐसा लगता है कि उनका निर्माण चौकोर मकानों के आधार पर हुआ है जिनमें आँगन के चारों तरफ बरामदे और फिर क्रमशः कोठरियाँ हुआ करती थीं। एक भिक्षु के रहने के लिए एक कोठरी पर्याप्त रहती थी। यहाँ बहुत-से भिक्षुओं का सघ निवास करता था इसलिए इसे सघाराम कहा जाता था। आरम्भ में छोटी गर्भशाला के लिए विहार शब्द का प्रयोग हुआ लेकिन बाद में बड़े आकार के आवास स्थान भी विहार कहलाये। इन विहारों का निर्माण चैत्यों के अगल-बगल ही विशेष रूप से हुआ है। प्रत्येक विहार की रचना में एकरूपता दिखायी पड़ती है यद्यपि शिल्प में समयानुसार बहुत अन्तर है। इन विहारों की कोठरियों की लम्बाई-चौड़ाई 9 फुट के लगभग है जिनमें पत्थर को काटकर सोने या बैठने के लिए तख्त बनाये गये हैं। तख्त पर पत्थर काटकर तकिये भी बना दिये गये हैं। कोठरियों में छोटे-छोटे दरवाजे मण्डप की ओर बने हैं जिनमें कभी लकड़ी के दरवाजे भी लगाये गये होंगे ऐसा आभास उनके चूलों को देखकर होता है। कभी-कभी एक कोठरी से दूसरी कोठरी में जाने के लिए अन्दर-ही-अन्दर रास्ता बनाया गया है। पहले ये विहार मठ होते थे किन्तु बाद में पूजा-स्थान के रूप में भी इनका व्यवहार होने लगा। मण्डप के प्रवेश-द्वार के सामने की कोठरी या गर्भगृह को पवित्र स्थान के रूप में मान्यता प्राप्त हुई और उसमें बुद्ध मूर्ति की हुई इन विहार गृहों के प्रवेशद्वार के बाहर भी बरामदे बनाये गये हैं के इन विहारों की का वर्णन प्रत्येक शैलगृही मंदिर के साथ किया जा रहा है

भारतीय चित्रकला का इतिहास



अजन्ता गुहा-भद्रियो की स्थिति

## अजन्ता की कलाकृतियाँ

सामान्य परिचय . महाराष्ट्र राज्य के औरंगाबाद शहर से उत्तर-पश्चिम की ओर लगभग 105 कि० मी० की दूरी पर औरंगाबाद-जलगाँव पथ मार्ग पर अजन्ता गुहा-मंदिर-समूह स्थित है। जलगाँव रेलवे स्टेशन से इसकी दूरी लगभग 60 किलोमीटर है और बस द्वारा यहाँ पहुँचा जा सकता है। प्राचीन काल में अजन्ता उत्तर से दक्षिण जानेवाले एक मुख्य व्यापारिक मार्ग पर स्थित था और व्यापार का प्रमुख केन्द्र था। आज वहाँ एक छोटा-सा गाँव अजन्ता है जिससे इन कला-मंडपों की दूरी 5-6 किलोमीटर है। अजन्ता के ये कलामण्डप सतपुड़ा की पहाड़ियों के अर्द्धचन्द्राकार घाटी में स्थित हैं जहाँ बघोरा नदी धुमाव लेती हुई कल-कल निनाद करती हुई प्रवाहित होती है। इस निसर्ग-सुन्दर स्थान को धर्मोपासना के लिए जिसने चुना उसकी वृत्ति कितनी सुरुचिपूर्ण, अन्तःकरण कितना सवेदनशील और चेतना कितनी सौन्दर्यपूर्ण रही होगी, इसका अनुमान केवल वही कर सकते हैं जिसने इस सृष्टि-सौन्दर्य को स्वयं देखा हो। यहाँ की धर्मसाधना और कलाविलास को देखकर रोम-रोम विह्वल हो उठता है, मन आश्चर्यचकित हो जाता है और मुग्ध तारुण्य तेजस्वी गाम्भीर्य में बदल जाता है।

अजन्ता गुहा-मंदिरों की खोज भारतीय चित्रकला के इतिहास में एक महत्त्वपूर्ण घटना है। सैकड़ों वर्षों तक अजन्ता के ये कलामण्डप जंगलों में छिपे रहे तथा जंगली पशु-पक्षियों के रैन-बसेरा बने हुए थे। सन् 1819 में घुडसवार सेना का अंग्रेज नायक इस निर्जन प्रदेश में घूमते हुए निकल रहा था कि अकस्मात् एक स्थान (व्यू प्वाइंट) पर पहुँचकर उसे दूर से इस पहाड़ी घाटी में इन कलामण्डपों के सुन्दर तराशे हुए प्रवेशद्वारों के दर्शन हुए। निर्जन स्थान पर ऐसे भव्य एवं कलात्मक प्रवेशद्वारों को देख वे आश्चर्यचकित थे और कौतूहल एवं उत्साह में उन्होंने इन कलामण्डपों को पास से देखा। उस समय उनके आश्चर्य का पारावार न रहा जब उन्होंने देखा कि मानव निर्मित इन विशाल गुहा-मंदिरों के मण्डपों की दीवारें अद्भुत कलात्मकता से चित्रित हैं। अजन्ता गुहा-मंदिर संख्या 10 को देखने के बाद अट्टाईसवीं घुडसवार सेना का नायक जान स्मिथ ने सभागृह के 13वे स्तम्भ के सामने वाले भाग पर अपना नाम व तिथि अंकित कर दिया जिससे विदित होता है कि इन गुहा-मंदिरों को उसने 28 अप्रैल 1819 के दिन पहली बार देखा। यहाँ के कलात्मक वैभव से प्रभावित इस दल के इन शिलागृही आश्रयों को 'अजन्ता की गुफाएँ' (Ajanta Caves) कहकर अपने उच्च अधिकारी को इसकी सूचना दी। यह नाम उन्होंने अजन्ता नामक छोटे-से ग्राम के आधार पर दिया था जो इसके निकट ही था।

इसके पूर्व चीनी यात्री ह्वेनत्सांग ने छठी शताब्दी में भारतवर्ष के अनेक बौद्ध तीर्थस्थलों का भ्रमण किया था। उसने अपने यात्रा सस्मरणों में इन गुहाओं का अत्यन्त रोचक वर्णन किया है—

“यहाँ एक विशालाकार भव्य, बहुत ऊँचा पथरीला पर्वत है जिसमें कगारयुक्त प्रपातों के मध्य सीमा का निरंतर अतिक्रमण करती हुई चट्टानों का अम्बार लगा हुआ है। इस गहरी घाटी में संधाराम भी निर्मित है जिसका दीर्घाकार सभागृह तथा पार्श्व वीथियाँ इन्हीं चट्टानों के मुख-मण्डल से अतिरंजित हैं। ...विहार के चारों ओर पत्थर की भित्ति पर तथागत बोधिसत्त्व के जीवन के विविध दृश्य चित्रित हैं। इनमें उनकी बोधिप्राप्ति के समय प्रकट हुए शुभ शकुनसूचक चिह्न तथा निर्वाण के समय हुए चमत्कार भी समाविष्ट हैं। ये दृश्य पूर्णतः यथातथ्य और सुन्दर बनाये गये हैं।”

चीनी यात्री ह्वेनत्सांग ने यहाँ आकर, जो विस्मयकारी अनुभव किया होगा उसका अनुभव हम आज इस वर्तुलाकार घाटी की गहरी उत्खनित कला दीर्घाओं के समक्ष पहुँचकर कर सकते हैं। लगभग आठ सौ वर्षों तक निरंतर बौद्ध भिक्षुओं के साधना स्थल रहा इन गुहा-मंदिरों की निर्माण-प्रक्रिया तथा कलात्मक वैभव की कल्पना जब तक इन्हें न देखी जाय, की ही नहीं जा सकती।

सातवीं शताब्दी में जैन एवं सनातन धर्म के पुनः सक्रिय होने के कारण बौद्ध-धर्म का साहित्यिक जगत् में लोप हो गया और इन धर्मावलम्बियों की सख्या कम होती गयी। इस तरह से इन कलामण्डपों का स्थापत्य एवं रूपवैभव धीरे-धीरे सघन जंगल और विशालाकार वृक्षों में छिपता गया। यदि अंग्रेज सेनानायक ने इसे सन् 1919 में पुनः न देखा होता तो शायद और बहुत दिनों तक इसका पता न चलता। अंग्रेज सैनिक की सूचना के आधार पर उनके एक अधिकारी विलियम एस्कन ने 'बाम्बे लिटरेरी सोसाइटी' में एक लेख पढा जिसमें अजन्ता-गुहाओं का उल्लेख किया गया था।

अजन्ता शिलागृही मंदिरों की जानकारी प्राप्त कर सन् 1924 में लेफ्टिनेण्ट जेम्स ई० एल्कजेण्डर ने यहाँ की यात्रा की और इन कला-वीथियों की जानकारी रायल एशियाटिक सोसाइटी को भेजा लेकिन सोसाइटी उनकी समीक्षा से सन्तुष्ट न हुई और उसने सन् 1928 में डॉ० जे० बर्ड को इन शिलागृही वीथियों में शोध कार्य के लिए भेजा। इधर कैप्टन ग्रेसले एव राल्फ महोदय भी अजन्ता के कलामण्डपों में रुचि ले रहे थे। राल्फ महोदय ने सतत कार्य कर यहाँ के चित्रों का सम्यक् परिचय प्रस्तुत किया जो 'बंगाल एशियाटिक सोसाइटी' के जर्नल में सन् 1928 में प्रकाशित हुआ।

अजन्ता के भित्ति-चित्रों पर विशेष ध्यान तब दिया गया जब 1843 में जेम्स फर्ग्यूसन (Fergusson) ने रॉयल एशियाटिक सोसाइटी के समक्ष अपना एक लेख 'राक कट टेम्पिल्स आफ इण्डिया' शीर्षक पढा। यह लेख उन्होंने अजन्ता शिलागृही मंदिरों के विस्तृत निरीक्षण के बाद प्रस्तुत किया था। उन्होंने इस बात पर भी जोर दिया कि इन भित्तिचित्रों की प्रतिलिपियाँ उतारी जायँ और उनकी सुरक्षा के लिए शीघ्र कदम उठाये जायँ। यद्यपि उनके इस लेख का मुख्य उद्देश्य समग्र रूप से भारतीय पुरावशेषों की जानकारी देना था और अजन्ता, एलोरा, कान्हेरी व एलीफैण्टा तथा अन्य शिलागृही कलामण्डपों के भ्रमण के बाद जो स्थापनाएँ निश्चित की थीं उन्हें बनाना था फिर भी उनके इस लेख का विशेष प्रभाव हुआ और ईस्ट इण्डिया कम्पनी के डायरेक्टर ने अजन्ता के भित्तिचित्रों की अनुकृति करने के लिए मद्रास आर्मी के मेजर गिल को, जो कुशल चित्रकार भी थे 1844 में नियुक्त किया। उन्होंने लगभग 12 वर्ष तक अथक परिश्रम करके नैल रंग से लगभग 30 पूर्ण आकार की प्रतिलिपियाँ तैयार कीं लेकिन 1857 के विद्रोह के कारण उन्होंने यह कार्य बीच में ही छोड़ दिया। ये सभी प्रतिकृतियाँ इंग्लैण्ड भेज दी गयीं जिनमें से 5-6 को छोड़कर बाकी क्रिस्टल पैलेस में प्रदर्शित की गयीं। किन्तु 1860 के भयंकर अग्निकाण्ड में उक्त भवन में प्रदर्शित अजन्ता की प्रतिकृतियाँ अग्नि में स्वाहा हो गयीं। इन चित्रों के न तो फोटोग्राफ हुए थे और न ही ये चित्र कहीं प्रकाशित हुए थे। इस प्रकार 5-6 चित्र, जो प्रदर्शित न हो सके थे और लघु आकार के उडकट जो मैनिंग्स की 'एनशियण्ट इण्डिया' में प्रकाशित हुए थे, उस समय बच रहे जिन्हें बाद में पूर्ण सुरक्षा के साथ इण्डिया आफिस में लगा दिया गया

फर्ग्यूसन का भौति डॉ० बर्ड ने भी 1847 में अपने लेख के माध्यम से इस विषय पर प्रकाश डाला तथा लोगों का ध्यान इस ओर आकृष्ट किया। उन्होंने अपने लेख द्वारा बौद्ध धर्म सम्बन्धी भ्रामक मान्यताओं का भी निराकरण किया।

क्रिस्टल पैलेस के अग्निकांड में स्वाहा हुई अजन्ता की बहुमूल्य एवं महत्त्वपूर्ण प्रतिलिपियों के प्रतिस्थापन की माँग जेम्स फर्ग्यूसन एवं डॉ० वर्मीज आदि कलावेत्ताओं ने भारत सरकार से की। उनकी इस माँग पर भारत सरकार ने 5,000 रुपये इस कार्य हेतु स्वीकृत किया और बम्बई स्कूल आफ आर्ट के प्राचार्य जॉन ग्रिफिट्स को इस कार्य हेतु तैयार किया गया। जॉन ग्रिफिट्स एक कर्मठ एवं अनुभवी कलाकार थे अतः उन्होंने इस कार्य को करने का बीड़ा उठाया। ग्रिफिट्स महोदय अपने कला विद्यालय के प्रतिभावान् छात्रों के साथ इस कार्य में जुट गये और अनेक कष्टों एवं व्यवधानों का सामना करते हुए इन शिलागृही मंदिरों के चार बृहत् आकार के भित्तिचित्रों की प्रतिलिपियाँ तैल रंग के माध्यम से तैयार कीं जिनके कैनवास का कुल आकार 122 वर्ग फीट तथा छत पर बने हुए चित्रों के लिए अनुमानतः 280 वर्गफीट कैनवास का प्रयोग किया था। इन शिलागृही मंदिरों की मूर्तियों के 16 साँचे भी बनाये गये। जे० वर्मीज ने लिखा है कि भारत सरकार से प्राप्त 5,000 रुपये में से कुल चार हजार छह सौ उनहत्तर रुपये चौदह आने नौ पाई इस कार्य पर उस समय व्यय हुए थे।

ग्रिफिट्स महोदय ने दस वर्ष के अथक परिश्रम और अटूट लगन से अपने छात्र कलाकारों के सहयोग से जो प्रतिलिपियाँ तैयार कीं उनका भी वही हस्र हुआ जो मेजर गिल की प्रतिलिपियों का हुआ था। 12 जून 1885 के दिन साउथ केन्सिंगटन (South Kensington) के इण्डियन म्यूजियम में आग लग जाने के कारण ग्रिफिट्स द्वारा तैयार कराये गये अजन्ता भित्तिचित्रों की 87 प्रतिलिपियाँ अग्नि को समर्पित हो गयीं। यद्यपि ग्रिफिट्स महोदय ने इस प्रतिलिपियों को लदन भेजे जाने का विरोध किया था। ग्रिफिट्स महोदय का कहना था कि इन महत्त्वपूर्ण प्रतिलिपियों को भारतवर्ष में रखा जाय और यदि बहुत ही आवश्यक हो तो इनकी द्वितीय प्रति बनवाने के बाद ही इन्हें इंग्लैण्ड भेजा जाय लेकिन अग्रेज अधिकारियों ने उनकी एक न सुनी और इस प्रकार अजन्ता भित्तिचित्रों पर किये गये महत्त्वपूर्ण कार्य का अधिकतम भाग पुनः काल के कराल गाल में समा गया।

इसके पश्चात् ग्रिफिट्स महोदय ने बड़े भरे मन से अजन्ता पुनः गये जहाँ रहकर चुने हुए सुन्दर भावपूर्ण चित्रों की प्रतिलिपियाँ तैयार कीं और उन्होंने 1896 में दो खण्डों में 'द पेण्टिंग ऐट द बुद्धिस्ट केव ऐट अजन्ता' प्रकाशित कराया। उनके द्वारा तैयार की गयी 56 प्रतिलिपियाँ लदन के अलबर्ट म्यूजियम के भारतीय कक्ष में प्रदर्शित हैं।

सन् 1910 में 'द टाइम्स' में सर जार्ज वुडवर्ड का शोधपत्र प्रकाशित हुआ जिसमें उन्होंने एव अन्य कलाविदों ने अजन्ता के चित्रों की समीक्षा की थी।

सन् 1907 की शीत ऋतु में लेडी हेरिंगहम (Lady Herringham) अजन्ता चित्रों की ख्याति से प्रभावित हो भारत आयीं और उन्होंने कई बार अजन्ता शिलागृही मंदिरों के दर्शनोपरान्त इनके चित्रों की प्रतिलिपियाँ तैयार करने का निर्णय लिया। सन् 1911 में लेडी हेरिंगहम और उनके सहयोगी जिनमें भारतीय कलाकार नन्दलाल बोस, असितकुमार हालदार, समरेन्द्रनाथ गुप्त, सईद अहमद तथा मुहम्मद फजलुद्दीन भी थे तीसरी बार अजन्ता की कलाकृतियों के प्रतिरूप बनाने में लग गये इस बार उनका माध्यम जलरंग रहा और इस कार्य में किसी सरकारी तंत्र का हाथ भी

भारतीय चित्रकला का इतिहास



अजन्त गुहा-मंदिरों का विहंगम दृश्य



नहीं था। इस प्रकार क्रमिक भ्रमण में तैयार की गयी उनकी प्रतिलिपियाँ जिनमें स्व० नन्दलाल बोस, स्व० अमितकुमार हालदार, वेकटप्पा, एस० एन० गुप्त आदि भारतीय कलाकारों के अधिकतम कार्य थे, को 'अजन्ता फ्रेस्को' नाम से इण्डिया सोसाइटी ने सन् 1915 में प्रकाशित किया।

अजन्ता के ये शिलागृही मंदिर भारतवर्ष के स्वतंत्र होने एवं राज्यों के पुनर्गठन के पहले हैदराबाद राज्य के अन्तर्गत थे। हैदराबाद के निजाम ने 1914 में पुरातत्त्व विभाग की स्थापना की और 1915 में सर सैयद अहमद खॉं जो लेडी हेरिघम के निदेशन में कार्य कर चुके थे, को अजन्ता भित्तिचित्रों की उत्कृष्ट प्रतिलिपियाँ तैयार करने के लिए, यहाँ का अध्यक्ष नियुक्त किया। प्रारम्भ में पुरातत्त्व विभाग का कार्य गुहाओं में प्रतिलिपि सम्बन्धी कार्य में संलग्न कलाकारों को सरक्षण एवं विशेष सुविधा प्रदान करना था। वह आवास व्यवस्था, सड़क निर्माण, विवरण, प्रकाशन तथा अन्य छोटे-छोटे कार्यों में ही संलग्न रहा लेकिन बाद में उसने अजन्ता के चित्रों को अपक्षय तथा विनाश से बचाने के लिए विस्तृत योजना बनायी जिसके अन्तर्गत 1918 में रोम में स्थित ब्रिटेन के राजदूत सर रीनल रॉड की सहायता से इटली के दो विशेषज्ञ प्रो० लोरेजो सीकोनी (Lorenzo Cecconi) और काण्ट ओर्सिनी (Count Orsini) को भारतवर्ष बुलाया गया और उन्हें अजन्ता भित्तिचित्रों के सुरक्षात्मक कार्य एवं सफाई में लगाया गया। ये दोनों व्यक्ति भित्तिचित्रों के जीर्णोद्धार सम्बन्धी कार्य के विशेषज्ञ थे। उन्होंने 1920 से 1922 तक कार्य करके न केवल अजन्ता के चित्रों को किसी हद तक सुरक्षित किया वरन् पुरातत्त्व विभाग के लोगों को इस कार्य में प्रशिक्षित भी किया।

इसके बाद कुछ अधिक उत्साही और अनुभवहीन अधिकारियों ने अजन्ता चित्रों पर वार्निश लगवा दिया जो चित्रों को और अधिक स्पष्ट एवं उनमें चमक लाने के उद्देश्य से किया गया लेकिन कुछ दिनों के बाद उसका दुष्परिणाम सामने आने लगा। ये चित्र धीरे-धीरे धूमिल होने लगे और अन्दर-ही-अन्दर सीत की वजह से फगस लगने लगा और उनका अपक्षय तीव्रता से होने लगा।

सन् 1953 में भारत सरकार के सर्वेक्षण विभाग ने इन शिलागृही मंदिरों को अपने अधिकार-क्षेत्र में ले लिया तथा चित्रों की सुरक्षा एवं देखभाल के लिए विशेष प्रयत्न प्रारम्भ किये। 1976 से इन चित्रों का विशेष सरक्षण कार्य चल रहा है।

### अजन्ता गुहा-मंदिर का निर्माण

अजन्ता गुहा-मंदिर-समूह में कुल 30 गुहा-मंदिर हैं। ये शैल मंदिर लगभग 250 फुट ऊँची सीधी खड़ी हुई एक अर्द्धचन्द्राकार पहाड़ी चट्टान की तलहटी में स्थित हैं और लगभग 1 कि० मी० तक पश्चिम से पूर्व तक फैले हुए हैं। क्रम संख्या 1 गुहा-मंदिर पश्चिमी सिरे पर तथा क्र० सं० 28 पूर्वी सिरे पर स्थित है। बघोरा नदी इसकी घाटी में प्रवाहित होती है।

इन गुहा-मंदिरों का निर्माण-काल अत्यधिक लम्बा है। इसका निर्माण ई० पू० लगभग दूसरी सदी से प्रारम्भ होता है और सातवीं सदी के आते-आते समाप्त हो जाता है। शासन-परम्परा के अनुसार इसका निर्माण शुगवशीय राजाओं के शासनकाल से प्रारम्भ होता है और काण्व, सातवाहन, वाकाटक और नल राजवंशों के शासनकाल को पार करता हुआ चालुक्य वंश के अभ्युदय के साथ समाप्त हो जाता है। शुग और काण्व राजाओं का ईसा पूर्व दूसरी शताब्दी है सातवाहनों का ईसा पूर्व प्रथम शताब्दी के उत्तरार्द्ध से प्रारम्भ होकर

पाँचवीं सदी तक आता है और वाकाटक और नलो का शासनकाल पाँचवीं एव छठी शताब्दी माना गया है। ई० सन् 642 में चालुक्यराज पुलकेशी द्वितीय नरसिंह वर्मन् पल्लव के हाथों पराजित होता है और समस्त दक्षिण प्रदेश में अराजकता फैल जाती है। इस प्रकार धीरे-धीरे अजन्ता वीरान होने लगता है।

अजन्ता के निर्माण में सबसे अधिक योगदान वाकाटक राजवंश का है। इस राजवंश के राज्याधिकारी बौद्ध धर्मानुयायी थे। गुहा-मंदिर क्र० सं० 16 में पाये गये एक अभिलेख से विदित होता है कि वाकाटक नृपति हरिषेण के अमात्य वराहदेव ने अजन्ता के सर्वश्रेष्ठ 'सुवोधि' गुहा-मंदिर, 16 और 17 विहार और 19 चैत्य गृह का निर्माण कराकर बौद्ध संघ को प्रदान किया था। इस काल में अजन्ता की चित्रकला अपने चरमोत्कर्ष पर पहुँच चुकी थी।

अजन्ता में तीन गुहा-मंदिर ईसा पूर्व काल के हैं बाकी ईसवी सन् आरम्भ होने के बाद निर्मित हुए हैं। ईसा पूर्व काल के तीन गुहा-मंदिरों में से 10 और 9 चैत्य मंदिर हैं और क्र० सं० 12 विहार मण्डप है। इसमें भी गुहा-मंदिर क्र० सं० 10 सर्वाधिक प्राचीन है।

धार्मिक दृष्टि से गुहा-मंदिर क्र० सं० 8, 9, 10, 12 और 13 हीनयान काल के हैं और ये सम्भवतः ईसा पूर्व दूसरी शताब्दी से लेकर ईसवी दूसरी शताब्दी के बीच में उत्खनित एवं उत्कीर्ण किये गये हैं। बाकी गुफाएँ महायान काल की हैं जो 450 ई० से 642 ई० के बीच बनायी गयीं। महायान काल के 19 एवं 26 चैत्य मंदिर हैं तथा 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 11, 15, 16, 17, 18, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 28, 29 विहार मण्डप हैं। इस प्रकार अजन्ता गुहा-मंदिर निर्माण-काल को दो भागों में बाँटा जा सकता है जिसकी अपनी-अपनी विशेषता दिखायी पड़ती है। हीनयान काल का स्थापत्य एवं कला सादगीपूर्ण था जबकि महायान काल में आकर इसमें अलकरणात्मक प्रवृत्ति बढ़ जाती है। विशाल और आकर्षक मुख भागों की रचना, नक्काशीदार खम्भे, मूर्तियों से सुशोभित दीवार की खुदाई और सुन्दर चित्रकारी महायान काल के गुहा-मंदिरों की विशेषता है। पारम्भिक गुहा-मंदिरों और बाद के गुहा-मंदिरों के बीच, समय का जो बड़ा अन्तराल है शायद उससे भी इन कला-मण्डपों की साज-सज्जा में अन्तर आया है। प्राचीनता की दृष्टि से गुहाओं का निर्माण क्रम इस प्रकार है—क्र० सं० 10, 9, 12, 13, 8, 11, 6, 7, 16, 17, 19, 26, 1 और 2 बाकी 15 गुहाएँ अधूरी हैं।

### भित्ति चित्रण-विधि एवं रंग योजना

अजन्ता गुहा-मंदिर के भित्ति पर जो चित्र बनाये गये हैं उनका चित्राधार किस प्रकार तैयार होता था और चित्रण विधि क्या थी इस पर वैज्ञानिक दृष्टि से परीक्षण किया गया है और बहुत-सी बातों पर प्रकाश पड़ा है। बहुत-से कलाविदों और विद्वानों ने अपने-अपने दृष्ट से यहाँ की भित्ति चित्रण विधि पर अपने मत व्यक्त किये हैं। सम्पूर्ण अध्ययन एवं विश्लेषण से ऐसा प्रतीत होता है कि प्राचीन भारतीय परम्परा के आधार पर विष्णुधर्मोत्तर पुराण के चित्रसूत्र प्रकरण में चित्राधार अथवा मणिभूमि तैयार करने की जो विधि बतायी गयी है उसी से मिलती-जुलती विधि तथा तकनीक का यहाँ अनुपालन किया गया है।

गुहा-मंदिर की दीवारों को पत्थर की धीं उन्हीं सीधा एवं समतल करने के बाद उनमें छेनी से छोटे-छोटे छेद बनाये जाते थे और सतह को खुरदुरा कर दिया जाता था। यह इसलिए किया जाता था जिससे इस पर किया गया पलस्तर पत्थर को मजबूती से पकड़ ले। पलस्तर का यह मसाला चट्टानों की बारीक रेत चूनामिट्टी गोबर, भूसा

के रेशे आदि के साथ मुद्ग

काढे, गोंद अथवा अन्य चिपकानेवाले पदार्थ मिलाकर बनाये जाते थे। चित्रसूत्र में मसाला बनाने की जो विधि दी गयी है उन सामग्रियों के इस्तेमाल किये जाने से भी इन्कार नहीं किया जा सकता। कुछ गुहाओं में गोंद की जगह जिप्सम का प्रयोग भी दिखायी देता है। इस प्रकार तैयार मसाले को खुरदरी दीवार पर बड़ी सफाई से लगाया जाता था। कहीं-कहीं मसाले की दो परत चढायी जाती थी। किंचित् गीला रहने पर पलस्तर के ऊपर चूने का लेप चढाया जाता था। चित्रों की चमक देखते हुए ऐसा प्रतीत होता है कि इस चूने की सतह को घुटाई भी की जाती थी। इस सतह पर विविध रंगों से चित्रों का निर्माण होता था।

मणिभूमि अथवा चित्राधार तैयार होने के बाद हलके गेरू रंग (इण्डियन रेड) से तूलिका (ब्राश) द्वारा रेखाकन किया जाता था। भित्तिचित्र में केवल खनिज रंगों का ही प्रयोग होता था जिससे चूने के प्रभाव से रंग हलके न पड़े। अजन्ता के चित्रों में प्रमुखतया पीले, लाल, नीले, सफेद, काले और हरे रंग का प्रयोग दिखायी पड़ता है। नीले को छोड़कर ये सभी रंग स्थानीय रूप से उपलब्ध हैं। नीला रंग शायद बाहर से आयात किया गया है। यहाँ के चित्रों से भी यह प्रमाणित होता है कि विदेशियों से यहाँ के लोगों का सम्पर्क रहा है। काला रंग काजल से तैयार किया गया है। चित्रसूत्र के अनुसार विभिन्न रंगों को बनाने की जो प्रक्रिया बतायी गयी है, हो सकता है उस प्रक्रिया से भी कुछ रंग बनाये गये हो अथवा वनस्पतियों से कुछ रंग लिये गये हो। पीला रंग पीली मिट्टी से, लाल रंग गेरू से तथा सफेद रंग दुधिया मिट्टी अथवा जिप्सम से तैयार किया जाता था। हरा रंग स्थानीय हरे पत्थरों से तैयार होता था। रंगों के रासायनिक विश्लेषण से ज्ञात होता है कि इन रंगों में गोद मिलाकर चित्रण किया जाता था। रंगों का उपयोग स्वतंत्र रूप से और दो या अधिक रंगों को मिलाकर किया जाता था। आकृति में रंग भरते समय विषयवस्तु तथा वातावरण का ध्यान रखते हुए छाया-प्रकाश के अनुसार हल्के अथवा गहरे रंग का उपयोग किया जाता था।

### अजन्ता चित्रों की विषयवस्तु

अजन्ता के भित्तिचित्रों की प्रमुख विषयवस्तु गौतमबुद्ध के जीवन से सम्बन्धित घटनाओं तथा जातक कथाओं पर आधारित है। 'जातक' शब्द का अर्थ जन्म सम्बन्धी विकासवाद है। यह शब्द जाति-विशेष से लिया गया है और किसी जाति के अस्तित्व में आने के लिए सहस्रों वर्ष लग जाते हैं। इसी प्रकार बुद्धत्व प्राप्ति के लिए किसी प्राणी को अनेक जन्म धारण करने पड़ते हैं। भगवान् बुद्ध को भी बुद्धत्व प्राप्त करने के पहले अनेक जन्म लेने पड़े थे। इन जन्मों में वे 'बोधिसत्त्व' कहलाये। 'बोधि' का अर्थ बुद्धत्व तथा 'सत्त्व' का अर्थ है— प्राणी अर्थात् बुद्धत्व प्राप्ति के लिए प्रयत्नशील प्राणी— 'बोधिसत्त्व'। जातक कथा में पाँच सौ सैंतालीस जन्मों का उल्लेख है। इसी जातक कथा में से बोधिसत्त्व के विभिन्न जन्मों, कार्यकलापों का अजन्ता के इन कला-मण्डपों में विशेष चित्रण दृष्टिगत होता है।

बौद्ध धर्म से अनुप्रमाणित अजन्ता की कला बोधिकाओं में भगवान् बुद्ध के अनेक रूपों का चित्रण दिखायी पड़ता है। भगवान् बुद्ध सर्वजनहिताय एव सर्वजन-सुखाय बार-बार शरीर ग्रहण करते हैं। वे जब चाहें पूर्ण मोक्ष प्राप्त कर सकते हैं लेकिन जब तक ब्रह्माण्ड में एक भी ऐसा व्यक्ति बचा रहेगा जिसे मुक्ति (निर्वाण) न मिल सकी हो वे अवतार लेते रहेंगे और अपने सचित पुण्य को वितरित कर मानव उद्धार में सलग्न रहेंगे। बोधिसत्त्व के इस उदार कल्पना से यहाँ की सम्पूर्ण कला दीर्घायें हैं

यहाँ की चित्रित कला-दीर्घाओं में कुछ पौराणिक कथाओं और दन्त-कथाओं के चित्र भी प्राप्त होते हैं। भारतीय नाट्यशास्त्र के अभिधान पर नाटकों में वर्णित राजदरबारों तथा साधारण जीवन के अनेक प्रसंगों का चित्रण यहाँ प्राप्त होता है। राजा-प्रजा, योद्धा-सामन्त, दाता-भिखारी वृद्ध-बालक, स्त्री-पुरुष, क्रेता-विक्रेता, श्रोता-उपदेशक, प्रेमी-प्रेमिका, भोगी-योगी सभी अपनी भूमिका में खोये हुए हैं। इसमें ससार में सतरण करनेवाले भी हैं और गगनविहारी भी राजदरबारी भी हैं और पथचारी भी, नगरनिवासी भी हैं और क्रोडाविलासी भी। सभी चित्रों में उल्लसित जीवन का आनन्द, शारीरिक सौन्दर्य का उदात्त निखार, पशु-पक्षियों में रम्यत्व तथा लता-वृक्षों की नैसर्गिकता अपनी सम्पूर्ण ज्योत्स्ना के साथ उजागर हुआ है। यहाँ के चित्रों में समकालीन विचारधारा तथा जीवनदृष्टि की सच्ची झलक दिखायी देती है। अजन्ता के चित्रित प्रमुख मण्डपों की विषयवस्तु निम्नवत् है :-

#### गुहा-मंदिर क्र. सं. 1

- (क) घटना प्रसंग : नन्द की दीक्षा, अज्ञात कथा, मार विजय, बोधिसत्त्व पद्मपाणि, बोधिसत्त्व वज्रपाणि, काली राजकुमारी, श्रावस्ती का चमत्कार, राजसभा में विदेशी यात्रियों का स्वागत, उपासक, मञ्जा चित्र इत्यादि।
- (ख) जातक कथाएँ : शिबि जातक, शखपाल जातक, महाजनक जातक, महाउम्मंग जातक, चपेय जातक इत्यादि।

#### गुहा-मंदिर क्र. सं. 2

- (क) घटना प्रसंग : तुषित स्वर्ग में बोधिसत्त्व, महारानी माया का स्वप्न और गर्भधारण, महारानी माया का पितृगृह गमन, बुद्ध का जन्म, शक्र द्वारा नवजात शिशु को हाथों में लेना, बुद्ध के सात कदम, पूर्ण अवदान, श्रावस्ती का चमत्कार, सहस्र बुद्ध, प्रासाद दृश्य, इन्द्रलोक दृश्य इत्यादि।
- (ख) जातक कथाएँ : महाहस जातक, क्षातिवादी जातक, रुरुजातक, विधुर पंडित जातक, मैत्रीबल जातक इत्यादि।

#### गुहा-मंदिर क्र. सं. 9

- (क) घटना प्रसंग : नागराजा, पशुओं का खेदा, स्तूप अर्चना इत्यादि।

#### गुहा-मंदिर क्र. सं. 10

- (क) घटना प्रसंग : बोधिवृक्ष पूजा, स्तूप पूजा इत्यादि।
- (ख) जातक कथाएँ : सामञ्जस जातक, छदन्त जातक इत्यादि।

#### गुहा-मंदिर क्र. सं. 11

- (क) घटना प्रसंग : नन्द की कथा, विरह व्याकुल रानी, तालाब का दृश्य, भयानक आकृति, बोधिसत्त्व इत्यादि।
- (ख) जातक कथाएँ : हस्ति जातक।

#### गुहा-मंदिर क्र. सं. 16

- (क) घटना प्रसंग : तुषित स्वर्ग में उपदेश, नन्द की दीक्षा, मरणासन्न राजकुमारी, आकाशचारी अप्सरा, अजातशत्रु, बुद्ध के जीवन से सम्बन्धित चित्र, सुजाता से खीर ग्रहण इत्यादि।

(ख) जातक कथाएँ : हस्तिजातक, महाउम्मग जातक इत्यादि।

गुहा-मंदिर क्र. सं. 17

(क) घटना प्रसंग जीवन चक्र, राजदम्पति द्वारा भिक्षादान, आकाशचारी गन्धर्व एवं इन्द्र अप्सरा, मानषी बुद्ध, नलगिरिदमन, बुद्ध के जीवन के दृश्य, सिंहलावदान, प्रसाधिका, मण्डप-सज्जा (आलेखन) इत्यादि।

(ख) जातक कथाएँ . षड्दत जातक, महाकपि जातक, हस्ति जातक, हस जातक, विश्वंतर जातक (वेस्सन्तर जातक), सुतसोम जातक, मत्स्य जातक, साम जातक, क्रक्ष जातक, न्यग्रोध मृग जातक इत्यादि।

गुहा-मंदिर क्र. सं. 19

(क) घटना प्रसंग . कपिलवस्तु प्रत्यागमन, बुद्ध चित्र इत्यादि।

अजन्ता भित्ति-चित्रों के विषय-वस्तु का विस्तार बहुत अधिक है। जातक कथाओं और घटना प्रसंग चित्रों के अतिरिक्त जन-जीवन से सम्बन्धित अनेक चित्र मिलते हैं। देवी-देवताओं, गधर्व-किन्नर, यक्ष-यक्षिणी, अप्सरा, विद्याधर आदि का आलंकारिक चित्र अजन्ता के कलाकारों की अपूर्व चित्रण क्षमता के परिचायक हैं। विभिन्न जीव-जन्तुओं और लता-पुष्प-पल्लव से युक्त आलेखन उनके सयोजनक्षमता और रूपविन्यास के श्रेष्ठ उदाहरण हैं।

आगे प्रत्येक गुहा-मंदिरों का क्रम से वर्णन किया जा रहा है। प्रत्येक गुहा-मंदिर की स्थिति, स्थापत्य तथा मूर्तिशिल्प के सक्षिप्त परिचय के साथ उनके कला-वीथिका में प्राप्त चित्रों पर विस्तार से प्रकाश डाला गया है। कुछ चित्रावशेष जो अत्यन्त धुँधले हो गये हैं, जिन्हें समझना कठिन था, को छोड़ दिया गया है। कुछ ऐसे चित्र भी यहाँ दिखायी पड़ते हैं जिनके अगल-बगल का भाग नष्ट हो चुका है जिनमें किसी आकृति का केवल आभास मात्र प्राप्त होता है। इन चित्रों के बारे में स्पष्ट मत प्राप्त न होने के कारण भी छोड़ना पडा। कुछ ऐसे चित्र भी हो सकते हैं जिन्हें किसी प्रसंग से न जोड़ पाने की मजबूरी की वजह से भी छोड़ना पडा। चित्र की विषय-वस्तु पर अपने तरीके से भी विचार किया गया है जो शोधार्थियों के लिए महत्त्वपूर्ण हो सकती हैं।

गुहा-मंदिर क्र. सं. 1

यह एक सुरक्षित विहार गृह है और अजन्ता समूह में शैल स्थापत्य का उत्कृष्ट गुहा-मंदिर है। मुखमण्डप (बरामदा), सभामण्डप, अन्तराल, गर्भगृह तथा अपवरक (कोठरियाँ) अच्छी दशा में हैं। मुखमण्डप की लम्बाई 64 फीट तथा चौड़ाई 9 फीट 3 इंच है। बरामदे की ऊँचाई 13 फीट 6 इंच है। मुखमण्डप के छहों स्तम्भ घनाकार आधार पर अनेक पहलुओं में तराशे गये हैं। भिन्न-भिन्न पद्धतियों की उकेरियों में काटे गये इन भव्य स्तम्भों के मध्य भाग में बुद्ध तथा उनके जीवन के विभिन्न प्रसंग तथा उड़ते हुए विद्याधर उकेरे गये हैं। बरामदे के दोनों ओर एक-एक अपवरक बनाये गये हैं। सभामण्डप में प्रवेश के लिए तीन द्वार निर्मित हैं तथा मध्य द्वार के दोनो ओर दो वातायन स्थित हैं जिनसे सभामण्डप में पर्याप्त हवा एवं रोशनी प्रविष्ट होती रहती है। ये प्रवेशद्वार एवं वातायन सुन्दर उकेरियों से सुसज्जित हैं जिनमें गंगा एवं यमुना की मूर्तियों सहित लतापत्राकृतियों के बीच अनेक आकृतियाँ सुशोभायमान हैं। मुखमण्डप के प्रवेशद्वार से प्रवेश करते ही हम सभामण्डप की कलात्मक वीथिका में पहुँचते हैं जिनकी भित्तियों पर यहाँ के सबसे अधिक सुरक्षित चित्रों का अकन दिखायी पड़ता है वर्गाकार है जिसकी लम्बाई एवं चौड़ाई 60 फीट है यह 20 स्तम्भों तथा 4 कुड्यस्तम्भों पर स्थित है के अगल बगल

एव पिछले भाग में बौद्ध भिक्षुओं के रहने के लिए 14 अपवरक उत्खनित हैं जिनकी पिछली दीवार पर आला बनाया गया है। प्रवेशद्वार के ठीक सामने अन्तराल एव गर्भगृह बने हैं। अन्तराल 10 फीट लम्बा तथा 9 फीट चौड़ा है जिनके स्तम्भों पर सुन्दर नायिकाएँ उत्कीर्ण हैं। गर्भगृह भी 20 फीट की लम्बाई और चौड़ाई के वर्ग में उत्खनित है। इसमें पद्मासनस्थ भगवान् बुद्ध धर्मचक्र प्रवर्तन मुद्रा में समाधिस्थ है। इनकी भव्य प्रतिमा के साथ उनके सेवकों की बहुत उभारदार प्रतिमाएँ उकेरी गयी हैं। गर्भगृह के प्रवेशद्वार के निचले भाग में पाँच फणों के घटाटोप से युक्त नाग द्वारपाल, ऊपर मिथुन मूर्तियाँ तथा कुछ परे गंगा-यमुना की आकृतियाँ अंकित हैं। सब मिलाकर यह गुहा-मंदिर स्थापत्य, मूर्तिशिल्प एवं चित्रकला की उत्कृष्ट कलाकृतियों से भरा-पूरा है।

इस गुहा-मंदिर के चित्र वाकाटक काल के हैं। कुछ चित्रों के आधार पर विद्वानों ने इसे ई० ६०० छठी शताब्दी का माना है लेकिन अन्य चित्र स्पष्टतः पाँचवीं शताब्दी में रखे जा सकते हैं। इसी क्रम में शिलागृही मंदिर सं० 16 एव 17 के चित्र रखे गये हैं। पहले एवं सोलहवें विहार गृह के शिल्प में पर्याप्त साम्य है। महायान परम्परा से अनुप्राणित इस भव्य कला-वीथी के चित्रों में भगवान् बुद्ध के सर्वजनहिताय एवं सर्वजनसुखाय रूप का चित्रण हुआ है। बोधिसत्त्व की उदार कल्पना से यहाँ की सम्पूर्ण कला-दीर्घा आलोकित है। इस कला-दीर्घा के अधिकतर चित्र 'जातक' कथाओं पर आधारित हैं। जातक कथा में बोधिसत्त्व के पाँच सौ सैतालीस जन्मों का उल्लेख है। इसी जातक कथा से बोधिसत्त्व के विभिन्न जन्मों के कार्यकलापों का इन कलामण्डपों में विशेष चित्रण किया गया है।

**शिबि जातक**—शिला-गृही मंदिर के मुख्य द्वार से विशाल मंडप में प्रवेश करते ही बायी ओर की भित्ति (मुख्य द्वार तथा वातायन के मध्य) पर शिबि जातक का चित्राकन दिखायी पड़ता है। बोधिसत्त्व ने राजा शिबि के रूप में अवतार लिया और वे अपनी उदारता और अद्भुत दया के लिए विख्यात हुए। इन्द्र तथा अग्नि महाराज शिबि की परीक्षा लेने हेतु क्रमशः बाज एव कबूतर का रूप धारण करते हैं। जख्मी एवं डरा हुआ कबूतर अपने प्राण बचाने की प्रार्थना करता हुआ राजा शिबि से शरण माँगता है। दयालु राजा अभयदान प्रदान कर उसे शरण देते हैं लेकिन ब्याध उसे अपना भक्ष्य बताकर उसकी माँग करता है। इस पर राजा कपोत के तौल के बराबर अपना मांस देने को तत्पर हो जाता है। तुला के एक पलड़े पर कबूतर बैठता है और दूसरे पर राजा शिबि अपने शरीर के मांस के टुकड़े काट-काटकर डालता जाता है और अन्त में स्वयं बैठ जाता है। परीक्षा में सफल होने पर इन्द्र तथा अग्नि उसे पूर्णरूपेण स्वस्थ कर देते हैं। चित्र के प्रथम दृश्य में आहत कबूतर राजा शिबि की गोंद में पड़ा शरण माँग रहा है। दूसरे दृश्य में राजा शिबि तराजू के पास खड़े हैं जो अपनी रानियों एवं दासियों से घिरे हैं। अन्तिम दृश्य में अग्नि तथा इन्द्र को साधु रूप में चित्रित किया गया है और राजा को श्रद्धाभिव्यक्ति के रूप में कुछ दे रहे हैं। यह चित्र अत्यधिक खराब हो गया है फिर भी कथानक समझ में आता है। इस चित्र की कथा पालि जातकों में वर्णित शिबि जातक से थोड़ा भिन्न है। पालि कथा में महाराज शिबि द्वारा दान में अपने नेत्र देने की बात बतायी गयी है। किन्तु कपोत के बदले अपने मांस देने की बात महाभारत तथा सूत्रालंकार की कथा में ही मिलती है। चित्र की कमजोरियों को देखते हुए ऐसा अनुमान लगता है कि यह चित्र वाकाटक काल के अंत का है।

## शास्त्रीय काल (श्रेष्ठ युग)

शिक्षा—शिबि जातक के बाद एक ऐसे चित्र-शृंखला का अंकन दिखायी पड़ता है, जो उत्कृष्ट है। इस चित्र-शृंखला में बुद्ध के सौतेले भाई नंद के बौद्ध धर्म प्रसंग का चित्रण है। चित्रपट्टिका के मध्य में एक दुःखी राजकुमारी को चित्रित किया गया है, जो बहुत ही कृशकाय एवं विषादग्रस्त दिखायी देती है। वह अपनी सखी से कुतूहलपूर्वक बातचीत कर रही है। दासी के हाथ में थाल है जिसमें प्रसाधन सामग्री है। कक्ष के द्वार पर कचुव (अध्यात्मिक ध्यान रक्षक) खड़ा है और परिचारक राजकन्या से कुछ कह रहा है। कचुव ने कुछ पहने है तथा थोड़े आभूषणों से युक्त है। उसके हाथ में दंड भी है। कु



बुद्ध अथवा भिक्षु भी माना है जो ठीक नहीं लगता। इस चित्र में विभिन्न भाव-भाव तथा उनके कार्य-कलापों को बड़े ही प्रभावशाली ढंग से व्यक्त किया गया है।

शृंखला के आगे तथा नीचे का भाग बहुत-कुछ मिट चुका है। कुछ वर्ष पहले द्वारा कुछ चित्र प्रकाश में आये हैं जिसे सूदन तथा किन्नरी की प्रेम-कथा का अंकन माना गया है।

जातक—इस जातक-शृंखला का अधिकांश भाग नष्ट हो चुका है लेकिन जो कुछ श्रेष्ठ है और मन पर गहरा प्रभाव डालता है। बोधिसत्त्व के नाग रूप में जन्म लेने की कथा शंखपाल जातक की विषयवस्तु है। बुद्ध भगवान् ने मगध में जन्म लिया। युवा राजकुमार को राजपाट सौंपकर उनके पिता ने वानप्रस्थियों को अपने प्रवचनों के द्वारा सदुपदेश देने लगे। बोधिसत्त्व प्रायः अपने पिता

मिलने जगल स्थित उनके आश्रम में जाया करते थे जहाँ उनके पिता से प्रवचन के राजा भी आया करते थे। उसी समय नागराज के ऐश्वर्य से उन्हें मोह उत्पन्न प्रकार अगले जन्म में नागकुल के राजकुमार शखपाल के रूप में उत्पन्न हुए। पूर्व के कारण वे शीघ्र ही नागलोक के ऐश्वर्य से ऊब गये और भौतिक ऐश्वर्य की अस बोध होने लगा। इससे छुटकारा प्राप्त करने हेतु उन्होंने अपने आप को एक ब निष्क्रिय छोड़ दिया। उधर से गुजर रहे शिकारियों के समूह ने उन्हें खूब सताया औ घायल कर दिया। नधुनो में रस्सी बाँधकर उन्हें खूब घसीटा लेकिन सर्प योनि में कोई प्रतिकार नहीं किया। आलार नामक व्यापारी जो अपने पाँच सौ गाड़ियों के गुजर रहा था उसे उनके इस अवस्था पर दया आयी और उसने शिकारियों शखपाल को मुक्त करवा दिया। शखपाल उस व्यापारी को अपने महल ले गये आतिथ्य किया। दोनो में धर्म चर्चा हुई और अन्त में व्यापारी बोधिसत्त्व के शरण में

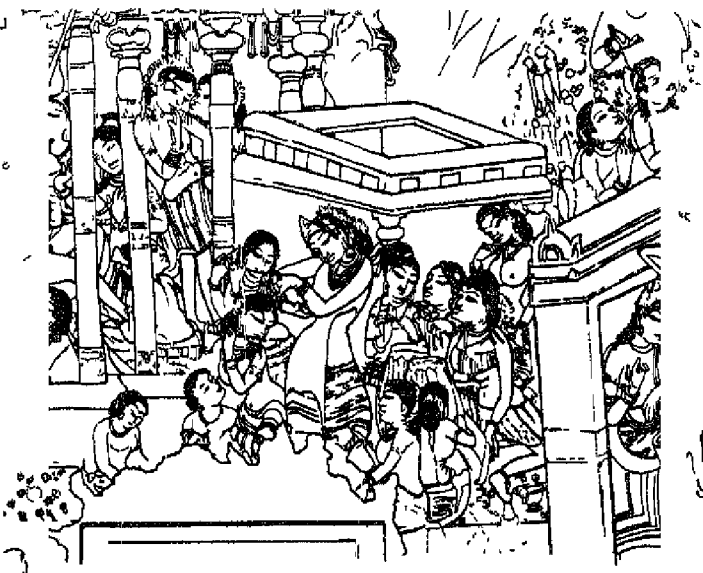
इस कला-दीर्घा की बायीं ओर की भित्ति पर बने इस चित्र-शृंखला के ऊपरी के राजा को लोगो को उपदेश देते हुए प्रदर्शित किया गया है जिसमें नागराज एवं भी सम्मिलित हैं। राज महिलाओ का चित्रण अत्यधिक सुरुचिपूर्ण एवं मनोहारी





के ऐश्वर्य के दिग्दर्शन के लिए ही उनका इतने सुरुचिपूर्ण ढग से चित्रण वालो मे एक स्त्री भी है जिसकी पीठ देकर बैठने की मुद्रा बड़ी आकर्षक निकट अपना दायी हाथ रखकर बड़ी तल्लीनता से प्रवचन सुन रही है। द्वारा नाग राजकुमार शखपाल को सताये जाते हुए दिखाया गया है और (व्यापारी) उनसे शखपाल की मुक्ति के लिए प्रार्थना करता हुआ दिखाया मे बायी ओर शखपाल मानव रूप धारणकर अपने उद्धारकर्ता को निर्वाण। इस चित्र मे मानव आकृतियाँ अत्यन्त सुगठित एव सुनियोजित ढग से ती भावात्मक अभिव्यक्ति एवं सौष्टव के कारण विश्व की अनुपम कृति कही

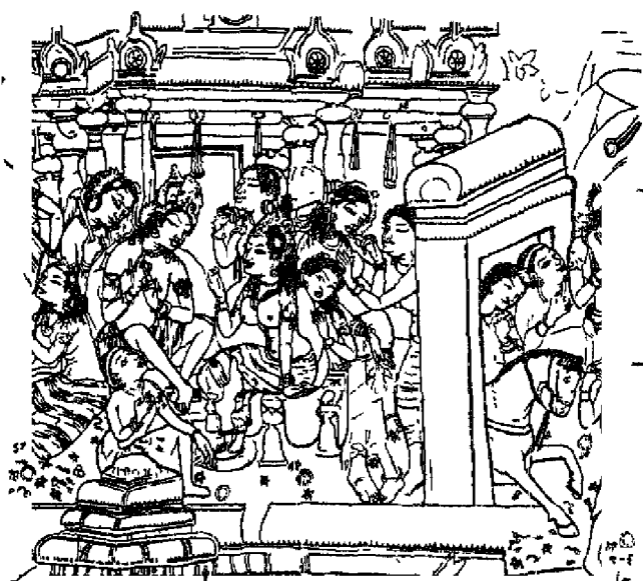
नक—शखपाल जातक के आगे मण्डप की बायी दीवार पर एक लम्बी जातक का चित्रण हुआ है। मिथिला का राजा युद्ध मे मारा जाता है। महाजनक को लेकर चम्पा आ जाती है। महाजनक बड़ा होने पर व्यापार भूमि की ओर प्रस्थान करते है। रास्ते में जहाज के दुर्घटनाग्रस्त होने के कृपा से वे मिथिला पहुँच जाते हैं और मिथिला की अनाथ नवयुवती वहाँ के राजा बन जाते हैं। जिस प्रकार अन्य जातको में बताया गया है सुखो से उदासीन रहते हैं यहाँ भी उन्हें कुछ दिनों पश्चात् वैराग्य हो जाता तो से मुँह मोड दीक्षा लेना चाहते है। उनकी पत्नी शिवली उनको मनाती है तल करती है। अन्त मे स्वयं वीतराग बन गयी और सन्यास ले लेती है। यह डी भिन्न है। मूल कथा इस प्रकार है— महाजनक अभी युवक ही थे कि ने घर कर लिया। धन-ऐश्वर्य से उनका मन भर गया। उन्होने राजघाट



## भारतीय चित्रकला का इतिहास

कर सन्यास लेने का निश्चय कर लिया। रानी शिवली को राजा के पहुँची। अपने साथ सात सौ सुन्दरियों को लेकर वह राजा के मन को राजा स्वयं इतने बदल चुके थे कि रानी को जब वे रास्ते में मिले कर नमस्कार किया।

इस चित्र-शृंखला में कथा का क्रम और प्रसंगों की शृंखला टूटी हुई। महाजनक के जहाज के दुर्घटनाग्रस्त होने दृश्य है। बायीं ओर रानी क सुखों की ओर आकृष्ट करने का प्रयत्न करते हुए दिखायी गयी झुकी हुई है और वह राजा के पैर पर अपना हाथ रखे हुए है। ती) भव्य वितान के नीचे बैठे हैं। एक नर्तकी अत्यन्त भावपूर्ण मुद्रा नर्तकी को पूर्ण शृंगार किये हुए दिखाया गया है। सिर पर मुकुट, जूड़े तथा गले में माला पहने हुए है। नर्तकी पूरी बाँह का छीटदार बरु का सादा दिखाया है जो जघनो तक आ गयी है। कटि के नीचे दूस (यित) डिजाइन से भरपूर है। नृत्य में गति, लय एवं थिरकन है। वाद्य यंत्रों को बजाती हुई नवयुवतियाँ चित्रित की गयी है। भव्य वि छ झुकी हुई है। राजा के मुखमण्डल पर विराग भाव विद्यमान है। का घुमाव आध्यात्मिक प्रवृत्ति की ओर सकेत करता है और इस श में अनुराग एव प्रवृत्तिगत भाव स्पष्ट रूप से देखा जा सकता है। ण की ओर आकृष्ट कर रही है। उसका अनुमान है कि राजा का र्व ि और उन्मुख हो जायगा। इस प्रकार इस चित्र में निवृत्ति एव प्रवृ ना से चित्रित किया गया है। राजकीय वैभव से परिपूर्ण नृत्य-वादन



वातावरण में मुखर हो उठा है। नतकी की मुद्रा एवं वादकगण को देखकर लगता है कि कलाकार शृंगार में नायिकाओं के काव्य रूप से भलीभाँति परिचित था। इसके आगे कोठरी के दरवाजे के कारण चित्र-शृंखला के क्रमिक चित्रण में व्यवधान-सा आ जाता है लेकिन इसी क्रम में आगे के दृश्य में राजा को घोड़े पर सवार होकर राजधानी छोड़ते हुए दिखाया गया है। राजा को देखती हुई उसकी रानी शिवली की मुखमुद्रा पर व्यथा और विरह के चिह्न स्पष्ट रूप से उभर आये हैं। उसके हाथ में नीचे की ओर झुका हुआ कमल पुष्प इस विरह व्यथा को और अधिक स्पष्ट करता है जो प्रतीक रूप में चित्रित है। विरह व्यथा का ऐसा हृदयस्पर्शी चित्रण अजन्ता के कलाकारों द्वारा ही सम्भव था। इसके आगे चित्र के एक भाग में राजा को बौद्ध संन्यासी से उपदेश ग्रहण करते हुए पाते हैं। चित्र में राजा पूर्ण मनोयोग से प्रवचन सुन रहे हैं लेकिन उनके साथ गये दरबारियों में से बहुतों का मन उपदेशक की दार्शनिक बातों में नहीं लग रहा है। इस बात की पुष्टि उनकी मुख-मुद्रा एवं भाव-भंगिमा से स्पष्ट होती है। कलाकार द्वारा मानव की शाश्वत प्रकृति का इतना सूक्ष्म निरीक्षण और उसकी सफल अभिव्यक्ति उसके महान् व्यक्तित्व का परिचायक है। प्रवचन एक आश्रम में हो रहा है जिसके स्वच्छन्द और शान्त वातावरण के सृजन में कलाकार ने अपनी पूर्ण कुशलता प्रदर्शित की है। आश्रम के उन्मुक्त वातावरण को सजीवता देने के लिए दो भृगों का चित्रांकन बड़ा मनोरम है। सम्पूर्ण रूप में यह चित्र-शृंखला मानव मन की सूक्ष्मतम भावनाओं को व्यक्त करने में पूर्ण रूप से सफल रही है।

**अज्ञात कथा**—महाजनक जातक के बाद जो दृश्य भित्ति पर अंकित किया गया है उसके सम्बन्ध में किसी भी विद्वान् का स्पष्ट मत नहीं प्राप्त होता लेकिन यदि इस छिन्न शृंखला को पिछले चित्र-शृंखला से जोड़ दिया जाय तो चित्र-कथा आगे बढ़ती-सी प्रतीत होती है जिसका अन्त अत्यधिक हृदयविदारक एवं कारुणिक है। पिछली कथा से यदि हम आगे बढ़ें तो देखते हैं कि राजा घोड़े पर सवार हो राजधानी छोड़ रहा है। सम्भवतः वह बौद्ध संन्यासी के प्रवचनों से प्रभावित है और घोड़े पर बैठ आब्राजक आश्रम की ओर चल पड़ता है जहाँ पहुँचकर उसे स्नानादि के द्वारा शुद्ध कर संन्यास की दीक्षा दी जाती है। चित्र के प्रथम दृश्य में उसे स्नान करते हुए दिखाया गया है। एक व्यक्ति के सिर पर घड़ा है तथा दूसरा व्यक्ति स्नानादि में उसे मदद दे रहा है। यहाँ राजा का कद थोड़ा छोटा दिखाया गया है। मण्डप के बाहर साधु-संन्यासी मन्त्रोच्चारण कर रहे हैं। दूसरे दृश्य में राजा को भव्य मण्डप के अन्दर महिमा महिम संन्यासी के रूप में दर्शाया गया है जहाँ उनका महाभिषेक किया जा रहा है। पास ही 2-3 स्त्रियाँ या किन्नरियाँ निरूपित की गयी हैं जो संन्यासी की आकृति से कुछ अधिक छोटी हैं। संन्यासी को एक चौकी पर विराजमान दिखाया गया है। यहाँ यह भी अनुमान लगाया जा सकता है कि संन्यासी राजा के पास रानी की दूतियाँ आयी हुई हैं जो रानी की विरह व्यथा का ब्यौरा दे रही हैं और उनसे अनुरोध कर रही हैं कि वे अपने राजमहल में लौट चले। संन्यासी राजा अपनी असमर्थता व्यक्त कर उन्हें लौट जाने को कहता है और यह भी कहता है कि एक बार भिक्षा लेने वह वहाँ आयेगा। इसके बाद का दृश्य अत्यन्त कारुणिक एवं हृदयविदारक है। जब रानी को पता चलता है कि राजा संन्यासी के रूप में नगरागमन कर भिक्षा के लिए उसके पास आ रहा है तो वह विक्षिप्त हो उठती है और उसी विक्षिप्तावस्था में वह अपने चारों पुत्रों के शीश एक थाल में रखवाती है अपने एक बालह अनुचर के द्वारा उसे वह अपने संन्यासी पति के पास लाती है रानी का एक हाथ अपने एक पुत्र के कटे हुए शीश पर है जो



उसके मातामयी स्नेह का प्रतीक है। उसके चेहरे पर गहन करुणा एव उत्सुकता है। रानी के पीछे उसकी दासियाँ स्तब्ध करुण भाव में खड़ी हैं। सामने खड़ा मर्मान्तक दृश्य को देख विचलित हो उठता है और अपने मन को स्थिर कर रुद्राक्ष की माला घुमाते हुए मंत्रोच्चार करता है। माला का झटके के साथ इस बात को स्पष्ट रूप से व्यक्त करता है। चित्र में सारा वातावरण का आत्माविष्ट है। ऐसे कारुणिक दृश्य का अंकन अन्यत्र कहीं नहीं दिखायी पड़ता। कथा को पिछली चित्र-कथा से जोड़ दिया जाय तो कथा तो आगे बढ़ती है। कथा उस कथा से नहीं मिलती जिसकी चर्चा हम पहले कर आये हैं अतः शृंखला को सयुक्त कर पुनः देखने की आवश्यकता है।

**मार विजय—** इस कलामंडप के अंतराल की बायीं ओर की भित्ति पर मार विजय का चित्रण प्राप्त होता है। बौद्ध साहित्य में काम, क्रोध, मद, लोभ आदि विकारों का उन्मूलन। इन पर विजय पाकर ही बुद्धत्व की प्राप्ति की जा सकती है। कामदेव को मार विजय ने मार डाला। भगवान् बुद्ध जब बोधिप्राप्ति के दृढ़ संकल्प को लेकर वज्रासीन हुए और उस समय से जब बोधि प्राप्ति के निकट पहुँच रहे थे वे मार तथा उसकी सेना के विरुद्ध भूमिस्पर्श मुद्रा में निर्विकार भाव से बैठे हैं तब उन्हें विचलित करने के लिए



॥ उस दल में सुन्दर सुकोमल नारियाँ जो वासना की प्रतिमूर्ति दिखायी पडती विकारो को प्रदर्शित करनेवाले भयानक दानवाकार आकृतियाँ भी हैं। ये सभी बुद्ध के धैर्य को विचलित करने का प्रयत्न कर रहे हैं लेकिन बुद्ध पर इनका डडता। मार अपनी हार मानकर वहाँ से पलायित हो जाता है। दायीं ओर अफल मार पलायित होता हुआ दिग्दर्शित है। विभिन्न विकारों को भयानक मरणादि को सुन्दर स्त्रियों के रूप में चित्रित कर यहाँ के कलाकार ने अद्भुत देया है। चित्र सयोजन तथा भावाभिव्यक्ति में यह चित्र बेजोड है।

तक बोधिसत्त्व पद्मपाणि के चित्र के पीछे बायीं ओर एक वितान है जिस क चित्रित है इस चित्र के एक ओर राजा बैठा हुआ है तथा दूसरी ओर

भिक्षा की अपेक्षा में चार भिक्षुओं को दिखाया गया है। वितान में एक तथा हाथ में भिक्षापात्र लिये चार उपासिकाओं के मध्य खड़ा है। कुछ महाउम्मग जातक से मिलाने की चेष्टा की है। कथा में प्राज्ञ महोस व्यक्तियों को खदेड़ देती है जो उसे बुद्धिमान् व्यक्ति के रूप में धोखा दे सरल परिवेश में प्रभावोत्पादक है।

शिलाग्रही मंदिर की पीठ की दीवार की बायी ओर विश्व प्रसिद्ध तथा दाहिनी ओर वज्रपाणि बोधिसत्त्व का अकन प्राप्त होता है। बोधि कलाकारों का प्रिय विषय रहा है और 10-12 स्थानों पर इनका चित्रण।

**बोधिसत्त्व पद्मपाणि**— अजन्ता का सबसे अधिक विख्यात चित्र व जो शांति और विश्वबन्धुत्व का प्रतीक है। पद्मपाणि का चित्र शरीर सौष्ठव करता है जिसमें एक महामानव की कल्पना की गयी है। बोधिसत्त्व करुणामय भाव लिये हुए उनकी त्रिभग मुद्रा चैतन्ययुक्त मानवी ऊर्जा र आकृति व्यक्तित्व की विशालता तथा अर्द्धनिमीलित भावपूर्ण नेत्र अनुपम



## शास्त्रीय काल (श्रेण्य युग)

बूँदों का संकेत इस आकृति को और रहस्यमय भाव से युक्त कर देता : कुट, कुंडल, यष्टि, मुक्तायज्ञोपवीत, केयूर तथा कटक आदि आभूषणों हाथ में कमल का पुष्प लिये हैं जो मंगल का प्रतीक है। इस चित्र

अनुचर, उछलते-कूदते बन्दर तथा प्रकृति का प्रतीकात्मक चित्रण सम्पत्तय बना देता है। कुल मिलाकर चित्रकार ने अपनी तूलिका द्वारा विष का जो भाव पद्मपाणि के मुखमण्डल द्वारा प्रकट किया है वह उसका ना-धर्मिता का परिचायक है।

णि— बोधिसत्त्व को यहाँ षट्‌रिपुओं के संहारक के रूप में चित्रित किया जाओ को नष्ट करनेवाले वज्रधारी बोधिसत्त्व की मुद्रा पर शांति का भाव





चम्पय जातक



उनकी आन्तरिक दिव्यता का प्रतीक है। बोधिसत्त्व विभिन्न प्रकार के रत्नजटित तीन शिखरो वाले किरीट मुकुट धारण किये हुए है जिस पर मुक्ता हार शोभायमान है। चौड़े वक्ष पर मध्यमणिवाली यष्टि, मुक्तामहाहार तथा बाँहों पर बाजूबन्द, कानों में कुण्डल आदि विविध आभूषणों से उनकी सम्पूर्ण देहयष्टि सुसज्जित है जिससे चित्र की भव्यता द्विगुणित हो गयी है। दायीं ओर सम्भ्रान्त नागरिक उन्हें फल-फूल भेंट करते हुए दिखाये गये हैं।

**काली राजकुमारी**—बोधिसत्त्व के बायीं ओर एक नारी का अंकन है जिसे काली राजकुमारी के नाम से संबोधित किया गया है। कुछ विद्वानों का मत है कि यह बोधिसत्त्व की पत्नी का चित्र है। शायद सिन्दूरी रंग में चित्रित होने के कारण इसका रंग काला पड़ गया हो। इस स्त्री की भावपूर्ण मुद्रा एवं इसका रंग सभी को अपनी ओर आकृष्ट कर लेता है।

याजदानी ने इसे संस्कार की सुप्रसिद्ध कृतियों में से एक माना है।<sup>1</sup> मदनजीत सिंह ने इसे 'शक्ति पण्डारा' कहा जिसका सम्बन्ध अभिताभ से है।<sup>2</sup> यद्यपि इस चित्र के नीचे का भाग नष्ट हो चुका है फिर भी माधुर्यमयी श्यामवर्ण की इस राजकन्या का रूप बड़ा ही लावण्ययुक्त है। चेहरे का भाव वडा ही रहस्यात्मक है। अधखुले नेत्र एवं कुछ बड़े आकार के ओठ दुर्बोधिता को व्यक्त करते हैं। स्तन पुष्ट एवं सामान्य आकार से बड़े हैं जिन पर वलयित मोतियों की माला शोभायमान है। गला लम्बा है जिस पर कण्ठहार सुशोभित है। राजकन्या का माथा कुछ ऊँचा है तथा काले केशराशि में बेदी एवं मोतियों की लडियाँ शोभायमान हैं।

**श्रावस्ती का चमत्कार**— मंडप के दायीं तरफ श्रावस्ती का चमत्कार अंकित है। भगवान् बुद्ध ने लोक में अपनी धाक जमाने के लिए कई चमत्कारों का प्रदर्शन भी किया। श्रावस्ती के राजा प्रसेनजित् के समक्ष भगवान् बुद्ध ने चमत्कार दिखाया था जिसके द्वारा उनकी अतिमानवीय शक्ति का परिचय मिला, क्योंकि श्रावस्ती राज्य के कुछ धर्मगुरुओं ने बुद्ध की शक्ति पर मदेह प्रकट किया था। चित्र में बुद्ध की आकार-परिवर्तनशीलता की शक्ति का सकेत मिलता है। चित्र में भगवान् बुद्ध की कई आकृतियों को पद्यासन पर बैठे हुए समानांतर पट्टिकाओं पर ऊपर-नीचे प्रदर्शित किया गया है। कमल दलों से वेष्टित बुद्ध की आकृति में रंगों का प्रयोग इस खूबी से किया गया है कि चित्र अपने आशय की अभिव्यक्ति पूर्ण रूप से करता है।

**चम्पेय जातक**— बोधिसत्त्व वज्रपाणि की दाहिनी ओर पिछली दीवार पर चम्पेय जातक का चित्र अंकित है। बोधिसत्त्व नागराज चम्पेय के रूप में अवतरित हुए। बड़े होने पर शीघ्र ही राजकीय विलासपूर्ण जीवन एवं धन और ऐश्वर्य से वीतराग हो उठे। अपने इस लौकिक शरीर को नष्ट करने के उद्देश्य से निर्विकार हो चींटियों की बिल पर लेट गये जिससे चींटियाँ उनके शरीर का भक्षण कर अपना पेट भर ले और उनको इस शरीर से मुक्ति मिल जाय लेकिन उनकी यह चाह पूरी न हो सकी। एक सँपेरे ने उन्हें पकड़ लिया और नचाकर जीविका अर्जित करने लगा। एक बार सँपेरा उन्हें लेकर वाराणसी के राज-दरबार में पहुँचा और वहाँ उन्हें नचाने लगा। नागलोक की सुमना रानी अपने पुत्र के साथ मानवी रूप में नागराज चम्पेय को खोजती हुई वहाँ पहुँच गयी। उसने वाराणसी के महाराजा उग्रसेन से प्रार्थना कर उन्हें मुक्ति दिलवा दिया

<sup>1</sup> याजदानी, अजन्ता 'खण्ड प्रथम' पृ० सं० 27।

<sup>2</sup> मदनजीत सिंह अजन्ता पृ० 72



और उन दोनो ने वाराणसी के महाराजा को नागलोक में आमंत्रित किया कर धन-धान्य से परिपूर्ण कर उन्हें बिदा किया। चित्र के ऊपर बायीं ओर चमके साथ महल में बैठे हुए दिखाया गया है। दूसरे दृश्य में चम्पेय के चले ज विषादपूर्ण मुद्रा में बैठी हुई दृष्टिगत होती है। अगले दृश्य में वाराणसी के दरबार चित्रित किया गया है जिसमें राजा साँप को नचाते हुए देख रहे हैं। भी रानी सुमना एव उसका पुत्र क्षुब्ध हो रहा है। अन्तिम दृश्य में चम्पेय राजा गया है। चम्पेय राजा को उपदेश देते हुए पुनः मानव रूप में चित्रित हैं। अने कथा की घटनाओं को चित्र भाषा में रूपांतरित करते समय अपनी नि कल्पनाशीलता का परिचय दिया है। रंग रेखाओं के माध्यम से विवरणात्मक करने की अद्भुत शक्ति इन चित्रकारों के पास थी जो यहाँ के चित्रों से स्पष्ट होता है।

राजसभा में विदेशी यात्रियों का स्वागत— मुख्य द्वार के दायीं ओर की वातायन के मध्य राजदरबार का चित्र अंकित है जिसमें दासियों और द सिंहासनासीन राजा को दर्शाया गया है। दायीं ओर पक्षद्वार में कुछ विदेशी प्रवेश कर रहे हैं। ये विदेशी नुकीली टोपी पहने हैं तथा उनके चेहरे पर दाद

राजा को बहुमूल्य उपहार भेंट कर रहे हैं। पहले व्यक्ति के हाथों में मोतियों की माला है, दूसरे के हाथ में सम्भवतः थैली है तथा तीसरा व्यक्ति आभूषणों से भरा थाल लिये हुए है। ऐसा लगता है सातवाहनों की राजधानी प्रतिष्ठान के दरबार का चित्रण इस चित्र में किया गया है जो बौद्ध धर्म एवं इन बौद्ध कलाकारों एवं भिक्षुओं के प्रमुख आश्रयदाता थे। विदेशों से उसके अच्छे सम्बन्ध थे यह इस चित्र को देखकर जाना जा सकता है। कुछ विद्वान् इसे सम्राट् अशोक द्वारा विदेशी दूतों का स्वागत करते हुए बताया है। कुछ ने भारत-ईरानी सम्बन्ध की प्रगाढ़ता की बात की है। कुछ लोगों ने चालुक्य नरेश द्वितीय पुलकेशी (ई० स० 610-642) के दरबार में ईरानी नरेश द्वारा प्रेषित दौत्य सम्बन्ध के रूप में इसे प्रचारित किया। जो भी हो, लेकिन इस चित्र को देखकर यह स्पष्ट होता है कि भारत का विदेशियों, विशेष रूप से ईरानियों से बड़ा पुराना सम्बन्ध रहा है।

**उपासक**—इस गुफा में एक ऐसा भी चित्र है जो वाकाटकोत्तरकालीन बताया गया है। जगली जाति से सम्बद्ध इस युवा उपासक के चित्र में आकृति का असतुलन, रेखा की मोटाई तथा रंग विधान के आधार पर यह चित्र परवर्ती पतीत होता है।

**मंडप सजा चित्र**—इस कला चौकी की दीवारों पर जातक कथा तथा अन्य चित्रों के अंकन के साथ ही इसके छत तथा अन्य स्थानों पर अलंकरणात्मक चित्र बनाये गये हैं जो इस मण्डप की श्रीवृद्धि करते हैं। दर्शक जो अब तक एक कथा-चक्र से जुड़ा था वह जब छत पर दृष्टि डालता है तो इन चौकोर आलेखनों को देखकर वह सहज होने लगता है। उसके मस्तिष्क को थोड़ी राहत मिलती है। छत पर बने स्तम्भ-चल्लरी, पुष्प, बेल-बूटे, पौधे, पशु-पक्षी, कुब्जविदूषको, मिथुन तथा मद्यपान आदि के चौकोर अलंकरण अपने-आप में बेजोड़ हैं तथा कलाकार की कलात्मक प्रतिभा के परिचायक हैं। स्तम्भ के शीर्ष की चौकी पर भी अलंकरणात्मक चित्र बनाये गये हैं जिनमें दो बैलों की लड़ाई का दृश्य सशक्त रेखाओं से अंकित है। चौकोर तथा आयताकार आलेखनों में गतिशील हाथी के विभिन्न मुद्राओं का सुन्दर चित्रण हुआ है। आलेखन में कमल-नाल, पुष्प-पत्तियों तथा कलिकाओं को सुन्दर ढंग से संयोजित किया गया है। एक अन्य आयताकार आलेखन में एक शिशु आकृति को कमल-पुष्प, कलिकाओं, कमल-नाल तथा पत्तियों के साथ अतीव कुशलता के साथ संयोजित कर आलेखन में विशेष प्रभाव उत्पन्न किया गया है। कुछ आलेखनों में बतख युगल की मुद्राओं को घुमावदार लहरों तथा कलिकाओं के साथ चित्रित किया गया है।

**शिल्प**—परम्परागत रूप में गर्भ-कक्ष में पद्मासन की मुद्रा में बुद्ध मूर्ति आसीन है। बुद्ध की यह मूर्ति विश्व की बुद्ध मूर्तियों में सर्वश्रेष्ठ है। इस मूर्ति को सामने तथा अगल-बगल से देखने पर बुद्ध के मुखमण्डल पर तीन प्रकार के भाव (ध्यान) स्पष्ट दृष्टिगत होते हैं। धर्म चक्र-प्रवर्तन के प्रतीक रूप में अन्य आकृतियाँ सारनाथ के प्रबोधन के पश्चात् दिये गये प्रथम उपदेश का संकेत करते हैं। इन आकृतियों में बुद्ध के पाँच शिष्य, चक्र तथा हिरन को बड़ी कुशलता से उत्कीर्ण किया गया है। सभा-मण्डप के तीसरे स्तम्भ पर चार हिरनों के शरीर अलग-अलग उकेरे गये हैं लेकिन इन चारों के मुख एक ही हैं। खंभों के बने हुए प्रकोष्ठों में भगवान् बुद्ध के जीवन की महत्वपूर्ण घटनाएँ शिल्पों के माध्यम से अभिव्यक्त की गयी हैं। बायीं तरफ एक शिल्प अच्छी हस्तत में सुरक्षित है जिसमें बुद्ध अपना केश कटवा रहे हैं और उनका अश्व पास ही

## गुहा-मंदिर क्र. सं. 2

यह विहार गुहा प्रथम गुहा-मंदिर से थोड़ा छोटा है लेकिन अन्य बातें प्रायः समान हैं। मुखमण्डप लगभग 46 फीट लम्बा है तथा इसके दोनों छोरों पर एक-एक अपवरक (कोठरी) निर्मित हैं। मुखमण्डप दो कुड्य स्तम्भ तथा चार पूर्ण स्तम्भ पर स्थित है जो आठ, सोलह तथा बत्तीस पहलुओं में तराशे गये हैं। सभामंडप 48 फीट 4 इंच लम्बा तथा 47 फीट 6 इंच चौड़ा है। सभामंडप की दीवारें चित्रों से सुशोभायमान हैं। सभामण्डप के अगल-बगल तथा पिछले भाग में गर्भगृह के दोनों ओर अपवरक (कोठरियाँ) उत्खनित हैं। गर्भगृह लगभग 14 फीट लम्बा तथा 11 फीट चौड़ा है जिसका द्वार सुन्दर उकेरियों से सुसज्जित है। गर्भगृह में बोधिसत्त्वों के साथ धर्मचक्र प्रवर्तन मुद्रा में बैठे भगवान् बुद्ध की अप्रतिम प्रतिमा प्रतिष्ठित है। गर्भगृह के आगे अन्तराल के स्तम्भ भी विभिन्न आकृतियों से आवेष्टित हैं। यहाँ अकित मदनिकाएँ अपने रूप-लावण्य में उत्कृष्ट हैं। अन्तराल के दोनों ओर देवकुलिकाएँ, पाचिक, हारीति तथा यक्ष प्रतिमाएँ अंकित हैं।

इस कला-मण्डप का निर्माण तथा अलंकरण वाकाटकोत्तर काल में हुआ तथा चित्रित अभिलेखों तथा अक्षर-रचना से प्रतीत होता है कि इसे ईस्वी छठी शताब्दी के पूर्वार्द्ध में चित्रित किया गया। यहाँ के चित्रों की स्थिति अच्छी है और छत, दीवार तथा बरामदे की चित्रकारी ताजी लगती है। लगता है अभी-अभी चित्र पूरे हुए हैं। इस मण्डप में भगवान् बुद्ध से सम्बन्धित विभिन्न विषयों पर कई सुन्दर चित्रों का अकन दृष्टिगत होता है।

मुख्य द्वार की दाहिनी ओर दो पुरुष आकृतियाँ हैं। एक दाढ़ीवाला जो पारसी लगता है और दूसरा मूँछवाला जो स्थानीय लगता है। इन आकृतियों की वेशभूषा पर ग्रीक संस्कृति का प्रभाव दृष्टिगत होता है।

**महाहंस जातक**—बायीं दीवार पर महाहंस जातक कथा का प्रसंग चित्रित है। स्वप्न में वाराणसी की रानी खेमा ने देखा कि बोधिसत्त्व ने सुनहरे हंस के रूप में अवतार लिया है और वे उसे उपदेश दे रहे हैं। रानी की इच्छा के अनुसार एक झील को बनवाया गया और खोजकर उस हंस को वहाँ लाया गया। रानी महाहंस का उपदेश सुन बड़ी प्रसन्न हुई और इसके बाद उसे मुक्त कर दिया। चित्र में हम एक राज्य के उच्च अधिकारी के साथ पक्षी पकड़ने में निपुण शिकारी, हंसों को पकड़कर कृत्रिम सरोवर को ले जाते हुए शिकारी, सिंहासन पर बैठकर उपदेश देते हुए बोधिसत्त्व और राजदम्पति तथा कृत्रिम झील में स्वर्णिम हंस का चित्रण बड़ी कुशलता से हुआ है।

**मायारानी का स्वप्न**—मण्डप की बायीं दीवार के मध्य में गौतम के जन्म सम्बन्धी कथा का चित्रण है। चित्र में महामाया के शयनागार का दृश्य अंकित है जहाँ महामाया को अपने बिस्तर पर निद्रामग्न दिखाया गया है। उनके निकट दो-तीन दासियाँ बैठी हैं। चित्र में मायारानी का वह मायावी स्वप्न चित्रित है जिसमें उन्होंने अपने गर्भाशय में श्वेत गज को प्रवेश करते हुए देखा था। रानी ने इस स्वप्न की चर्चा राजा शुद्धोधन से की। राजा ने दरबार में ज्योतिषियों को बुलाकर इस स्वप्न की व्याख्या करवायी। उन्होंने बताया कि उनका पुत्र महासन्यासी होगा। इस चित्र के बाद मायादेवी का वह जगप्रसिद्ध चित्र है जिसमें वह खम्भे के सहारे एक पैर मोड़कर झुकी हुई है। मायादेवी की लयात्मक देह-भंगिमा के साथ उसका शरीर-सौष्ठव, उसका पारदर्शक वेश और रत्नजडित अलंकार उसके राजसी व्यक्तित्व को उजागर करते हैं। कथा के विभिन्न अवसरों कथानकों के विभिन्न पक्षों एवं चित्रण में यहाँ पूर्णरूपेण प्रकट रहा है इसके पश्चात् महारानी माया का पितृगृह गमन सुम्बिनी में बुद्ध का जन्म रक्त



शिशु को अपने हाथों में कुछ ऊँचा उठाकर लेना तथा बुद्ध के सात कदमों का त्र-शृंखला में बड़े ही प्रभावी ढंग से हुआ है।

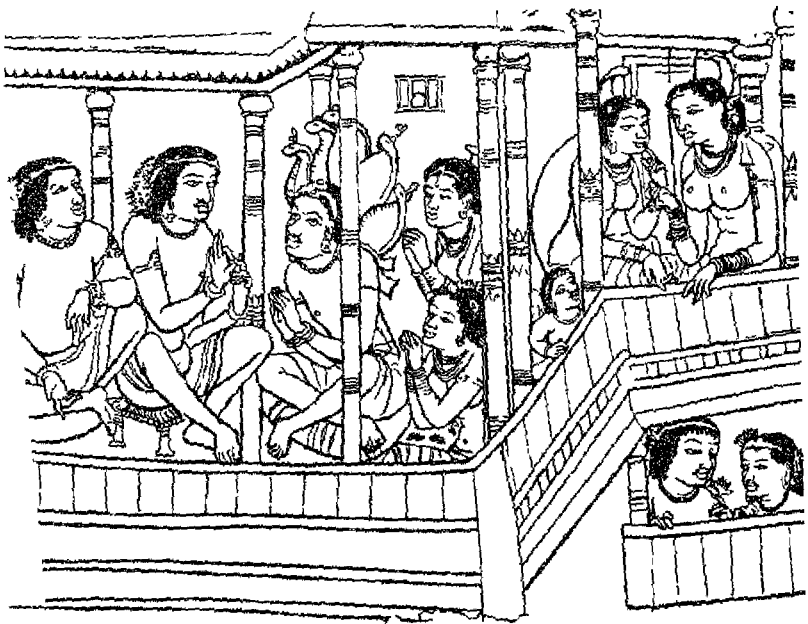
— गर्भगृह के द्वार के दोनों ओर तथा मण्डप की पिछली दीवार पर बोधिसत्त्व के तीन विशालकाय अंकन प्राप्त होते हैं। इसमें से एक मैत्रेय, दूसरा अवलोकितेश्वर तथा तीसरा अमिताभ के रूप में चित्रित हैं। बोधिसत्त्वों के इन चित्रणों में मानवी शरीर-सौष्ठव का है जिसमें महामानव की कल्पना साकार हो उठी है। त्रिभग के लय से आवृत एवं अपार दया एवं करुणा को व्यक्त करती हुई मुखाकृति अपने रचना कौशल में अमूर्त और आकृति की रेखाएँ इतनी उत्कृष्ट हैं कि दर्शक ठगा-सा उस रूप-राशि में रह जाता है।

— प्रकोष्ठ की दीवारों पर तथा सभामंडप की बायीं ओर की पिछली दीवार पर भी विभिन्न मुद्राओं के सहस्रों चित्र बनाये गये हैं। इसी प्रकोष्ठ में सहस्र बुद्धों के एक लेख भी प्राप्त होता है। बुद्ध के इस प्रकार चित्रण की यह परम्परा मध्य एशिया में तुन हुआंग की सहस्र बुद्धों की गुफा में इस परम्परा का पूर्ण निर्वाह दिखायी

त जातक — मण्डप की दाहिनी भित्ति पर विदुर पंडित जातक का कई दृश्यों में चित्रण है। कथा कुछ इस प्रकार है—कुरुओं की राजधानी इंद्रप्रस्थ के राजा धनंजय के यहाँ में बोधिसत्त्व ने जन्म लिया। परम विद्वान् के साथ ही वे उत्कृष्ट वक्ता भी थे। राजा विदुर पंडित की प्रशंसा अपने पति वरुण से सुनकर उनसे मिलने एवं उनके सलाहों को सुनने के लिए उत्सुक हो उठी। उसकी इस इच्छा को पूरा करने के लिए राजा प्रेमी यक्ष सेनापति पुण्डक ने राजा धनंजय को चुप में पराजित कर विदुर पंडित



( इरदती झूला झूलते हुए )



विदुर पंडित जातक  
( विदुर पंडित के प्रवचन का दृश्य )

को नागरानी विमला क सम्मुख प्रस्तुत किया। अपने प्रवचन से विदुर पंडित ने सभी को मुग्ध कर लिया। इस प्रकार नागकन्या इरंदती का विवाह अपने प्रेमी पुण्णक से हो गया। दाहिने भाग के पहले दृश्य में इरंदती को झुला झूलते हुए और उसी के समीप उसका प्रेमी पुण्णक को खड़े हुए चित्रित किया गया है। अगले दृश्य में नागराज वरुण अपने संबंधियों से इन दोनों के विवाह सम्बन्ध के विषय में मंत्रणा कर रहे हैं। बायीं ओर के दृश्य में इंद्रप्रस्थ के राजा के दरबार में पाँसो का खेल चित्रित है। इस दृश्य को चित्रकार ने बड़ी कुशलता में प्रकट किया है। चित्र का संयोजन इस प्रकार किया गया है कि कोई भी पात्र अस्वाभाविक नहीं प्रतीत होता। जुआ खेलनेवालों का भाव और दर्शक की प्रतिक्रिया देखते बनती है। इस चित्र में कलाकारों की सूक्ष्म निरीक्षण शक्ति का परिचय मिलता है। इसके बाद पुण्णक के साथ विदुर पंडित के आगमन का दृश्य है। इस दृश्य में विदुर पंडित काले हाथी पर आसीन हैं तथा उनके साथ अगल-बगल अश्वारोही चल रहे हैं। आगे-आगे पैदल सैनिक हैं जिनकी मुखमुद्रा में दृढ़ता टपक रही है। जुलूस के आगे कुछ वादकगण चित्रित हैं। कुल मिलाकर हर्षोल्लास के साथ एक अजीब-से गम्भीर वातावरण की सृष्टि हुई है। इसके बाद नागराज के महल में विदुर पंडित के प्रवचन का दृश्य है तथा पुण्णक एवं इरंदती को प्रसन्न मुद्रा में चित्रित किया गया है। समग्र रूप से इस चित्र में बड़ा ही प्रभावपूर्ण अकन दृष्टिगत होता है तथा इसे उच्चकोटि के चित्रों में स्थान दिया जा सकता है।

**अज्ञात कथा**—बरामदे की दायीं ओर के प्रकोष्ठ की दीवारों पर किसी महत्त्वपूर्ण कथा अथवा प्रसंग का चित्रण हुआ है जिसकी पहचान अब तक न हो सकी है। पहले दृश्य में दो मजिले वास्तु के एक कक्ष में बोधिसत्त्व एवं दो भिक्षु दिखाये गये हैं। दूसरे दृश्य में एक बन्द पालकी कहारों द्वारा ले जायी जा रही है जिसके साथ राजपुरुष चल रहे हैं। अगले दृश्य में जंगल में राजकुमारी लंटी है और पास ही दो परिचारिकाएँ दिखायी गयी हैं। पास ही दो दस्यु का अकन है। अगले दृश्य में पालकी जमीन पर है और उसके सामने एक स्त्री विकल भाव में बैठी चित्रित की गयी है। पीछे कमल वन है और सरोवर में एक शिशु फेंक दिया गया है। चित्र की कथावस्तु समझ में आती है लेकिन संदर्भ के बारे में अभी प्रकाश नहीं पड़ सका है। समस्त अकन में एक करुण भाव संचरित होता हुआ दिखायी पड़ता है और कलाकार अपेक्षित प्रभाव दिखाने में अत्यन्त सफल हुआ है।

**क्षांतिवादी जातक**—मंडप में प्रवेश करते ही दायीं ओर की दीवार में बनी पहली कोठरी के ऊपर यह कथा चित्रित है। इस चित्र का ऊपरी भाग नष्ट हो गया है इसलिए इसकी समुचित पहचान नहीं हो सकी है। कुछ विद्वानों ने इसे क्षांतिवादी जातक से जोड़ा है। इस जातक की कथा के अनुसार एक बार बोधिसत्त्व ने एक संन्यासी के रूप में जन्म लिया जिसका नाम क्षांतिवादी था। एक बार उस प्रदेश के राजा ने अपनी रानियों, रनिवास की नर्तकियों एवं दास-दासियों के साथ उपवन क्रीड़ा के लिए वनकुंज में शिविर लगाया। शिविर के पास ही क्षांतिवादी का आश्रय था। केलिक्रीड़ा के पश्चात् जब राजा निद्राभिभूत हो गया तो रानियों एवं नर्तकियों को पता चला कि पास ही आश्रम में कोई महात्मा उपदेश दे रहे हैं। वे सब आश्रम में आकर उनका प्रवचन सुनने लगीं। राजा जब निद्रा से जगा तो अपने को अकेला पाकर क्रोधित हो उठा और उसने बोधिसत्त्व एवं नर्तकियों के वध की आज्ञा दे दी। चित्र में महल की पृष्ठभूमि पर राजा एक मंचक पर बैठा अंकित है जिसके दायें हाथ में तलवार है। वह कई स्त्रियों से घिरा है और

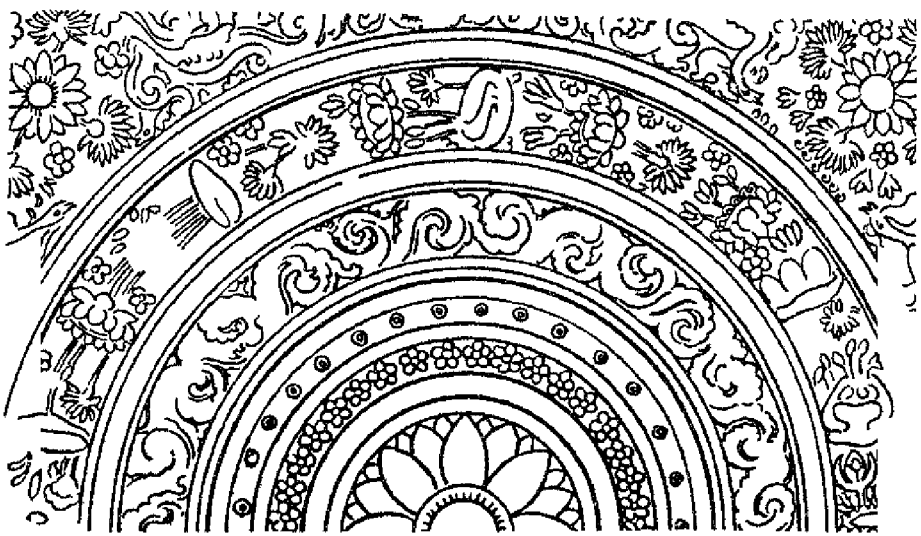


सामने दायीं ओर एक स्त्री घुटने एवं सिर टेककर उसके पाँव पकड़ प्राणों की भीख माँग रही है। यह अजन्ता के सर्वश्रेष्ठ चित्रों में से एक है। राजा की क्रोधपूर्ण मुद्रा तथा स्त्रियों की भयभीत एवं करुण भगिमा चित्रकार की कुशलता एवं सूक्ष्म दृष्टि का परिचायक है। भावाभिव्यक्ति में चित्र श्रेष्ठ है।

**पूर्णावदान**—मंडप की दाहिनी दीवार पर दूसरी एवं तीसरी कोठरियों के मध्य पूर्णावदान की कथा चित्रित है। एक धनी व्यापारी शूर्पारक को अन्य पुत्रों के साथ दो दासी पुत्र भी थे जिन्हें वह बहुत चाहता था। बड़े पुत्र का नाम भाविल एवं दूसरे एवं सबसे छोटे पुत्र का नाम पूर्ण था। शूर्पारक की मृत्यु के पश्चात् उसके अन्य भाइयों ने उन दोनों को पारिवारिक संपत्ति से वंचित कर दिया। पूर्ण कठोर परिश्रम एवं लगन से कार्य कर चन्दन की लकड़ी का बहुत बड़ा व्यवसायी बना। अपनी सातवीं समुद्र यात्रा के बाद बुद्ध के उपदेशों की ख्याति उस तक पहुँची और उसने बौद्ध धर्म ग्रहण करने का निश्चय किया। बड़े भाई भाविल से अनुमति ले सांसारिकता को त्याग श्रावस्ती में भगवान् बुद्ध से दीक्षा ली। उसने श्रोणापरातक नामक स्थान, जहाँ कि क्रूर एवं लुटेरे लोग रहते थे, में रहकर उन्हें सुधारने एवं दीक्षा देने का कार्य किया। इस बीच भाविल समुद्र यात्रा कर ऐसे देश में पहुँचा जहाँ चन्दन की लकड़ियाँ बहुतायत में थीं। उसने अपने कर्मचारियों को लकड़ी काटने का आदेश दे दिया। इस पर वहाँ निवास कर रहा महेश्वर नामक यक्ष क्रोधित हो उठा और अपनी दैवी शक्ति से समुद्र में तूफान उठा दिया। इस प्रचण्ड तूफान से सभी भयभीत होकर आर्तनाद करने लगे। निरुपाय भाविल ने सहायता के लिए पूर्ण को याद किया। पूर्ण उस समय तक अलौकिक शक्ति प्राप्त कर चुका था और वह जहाज पर प्रकट हुआ। उसने यक्ष को शांत किया और इस प्रकार तूफान थम गया। शूर्पारक लौटने पर अपने कुटुम्ब के साथ बुद्ध का स्वागत किया और बौद्ध धर्म ग्रहण कर चन्दन-काष्ठ से एक विहार का निर्माण कराया। चित्र के पहले भाग में पूर्ण को भगवान् बुद्ध के सामने घुटने टेके हुए दिखाया गया है, दूसरे में उफनते सागर में मछलियों एवं अन्य समुद्री प्राणी के नाव पर का दृश्य है नाव पर खड़ा



भाविल ऊपर देखते हुए सहायता की प्रार्थना कर रहा है और उसके रक्षार्थ पूर्ण आकाश से उतर रहा है। अन्तिम दृश्य में भाविल को भगवान् बुद्ध के पास उपहार ले जाते हुए चित्रित किया गया है। चित्र बड़ा प्रभावोत्पादक है और कुशलता के साथ चित्रित किया गया है।



**अलंकरण एवं मण्डप-सज्जा**—शिलागृही मंदिर क्र. 1 की तरह मण्डप की छत पर विभिन्न आलेखों का सुन्दर चित्रण हुआ है। छत पर बने आलेखन एक भव्य शामियाने का आभास देते हैं जो मण्डप की शोभा की वृद्धि करते हैं। जहाँ पहले शिलागृही मंदिर की छत को आयताकार एवं वर्गाकार रूपों में विभाजित किया है वहाँ इस मण्डप में वृत्ताकारों की बहुलता है। मण्डप की छत के मध्य एक बड़ा वृत्त दिखायी पड़ता है जिसके अन्तर्गत कई छोटे-छोटे वृत्त में अलेखन को विभिन्न रूपों में रूपायित किया गया है। छोटे-बड़े वृत्त के बीच में कमल-पुष्प तथा अन्य घुमावदार आलेखन से इसकी श्रीवृद्धि की गयी है। चौकोर मण्डप की छत पर बने वृत्त से बचे भाग में युगल गन्धर्व आकृतियों को रूपायित कर कलाकार ने अपनी क्षमता का अद्भुत परिचय दिया है। चौकोर खण्डों में विभक्त असंख्य आलेखनों में पुष्प-लता, पशु-पक्षी, उड़ते विद्याधर, विदूषक आदि न जाने कितनी प्रतीकात्मक आकृतियों को समायोजित किया गया है। विभिन्न मुद्राओं में तेईस हसों का उत्कृष्ट अंकन भी मण्डप-सज्जा के लिए हुआ है जिससे कलाकार की कल्पना एवं क्षमता का परिचय मिलता है। अन्य चित्रों में व्यालो तथा बादल में तैरते गणों का चित्रण भी उत्कृष्ट है।

**शिल्प**—मंदिर के द्वार और खम्भों पर शिल्प एवं चित्र का अद्भुत समन्वय दिखायी पड़ता है। मदनिकाओं का शिल्प-चित्र इसका प्रमाण है। यहीं दाहिनी तरफ हरीति और पंचिका के प्रसिद्ध शिल्प-चित्र हैं जिसमें भगवान् बुद्ध राक्षसी हरीति के हृदय में वात्सल्य प्रेम जगाने के उद्देश्य से उसका बच्चा छिपा देते हैं। बाद में हरीति भगवान् बुद्ध का उपदेश सुन वात्सल्यमयी माँ के रूप में परिवर्तित हो गयी। इस कथा का सुन्दर शिल्पांकन यहाँ प्राप्त होता है। नीचे पाठशाला में बच्चे भी दिखाये गये हैं। खम्भों पर यक्षों की आकृतियाँ भी अंकित हैं। भौतिक जगत् के ऐश्वर्य की विभिन्न झौंकियाँ सूक्ष्म विवरण के साथ उद्रेखित हैं।

### गुहा-मंदिर क्रं. सं. 3

यह एक अपूर्ण विहार है। इसका द्वारमण्डप 29 फीट लम्बा एवं 7 फीट चौड़ा है जो द कुंड्य तथा चार पूर्ण स्तम्भों पर आधारित है। एक द्वार द्वारा सभामण्डप की खुदाई का प्रयास किया गया है लेकिन शीघ्र ही उसे छोड़ दिया गया। लगता है गुहा क्र सं. 4 की बृहद् योजना के तहत इसे प्रारम्भ में ही रोक दिया गया। जो भी हो, लेकिन यहाँ के स्थापत्य निर्माण के प्रारम्भिक चरण को समझने के लिए यह अत्यधिक उपयोगी है। इन गुहाओं की तराश एवं खुदाई का कार्य ऊपर से नीचे की ओर बढ़ाया गया है।

### गुहा-मंदिर क्रं. सं. 4

इस विहार की योजना बहुत भव्य है और कोठरियों को छोड़कर यह प्रायः पूर्ण है। गुहा का मुखमण्डप 87 फीट लम्बा तथा पौने बारह फीट चौड़ा है। आठ स्तंभ पर टिके बरामदे की ऊँचाई 16 फीट है। मुखमण्डप के दोनों ओर एक-एक कोठरी है। मुख्य द्वार की तराश भव्य पैमाने पर हुआ है जहाँ मिथुन-युग्म, गंधर्व तथा शालभञ्जिका का शिल्प है। शालभञ्जिका की लयात्मक आकृति जिसका एक पैर शालवृक्ष की ओर है अद्भुत कलात्मक शैली में उत्कीर्ण है। इस अद्भुत आकृति को पतली कटि, भावपूर्ण मुद्रा और चेहरे पर की मृदु मुस्कान प्रेक्षकों को सहज ही आकृष्ट कर लेती है। सभामण्डप में मुख्य द्वार के अतिरिक्त दो गौड़ द्वार से भी प्रवेश किया जा सकता है। मुख्य द्वार एवं गौड़ द्वार के मध्य दोनों ओर वातायन बने हैं। बीच की दीवार पर अवलोकितेश्वर तथा उनके पूजकों का शिल्पाकन हुआ है। बुद्ध तथा मिथुन मूर्तियों से युक्त चैत्य वातायन इस विहार का श्रीचूड़ि करते हैं। द्वार शाखाओं के किनारे व्यालाकृतियाँ उत्कीर्ण हैं। कपातिका के ऊपरी भाग में दो बन्दर भी शिल्पांकित हैं। सभामण्डप 87 फीट का वर्गाकार कक्ष है जिसमें 28 स्तम्भ हैं। मुख्यद्वार के ठीक सामने 21 फीट लम्बा तथा 13 फीट चौड़ा अन्तराल है जिसकी दीवारों पर छह विशाल बुद्ध प्रतिमाएँ निर्मित हैं। गर्भगृह में के मध्य में धर्मचक्र प्रवर्तन मुद्रा में आसीन भगवान् बुद्ध की भव्य प्रतिमा है जिसके अगल-बगल वज्रपाणि एवं पद्मपाणि की प्रतिमा हैं। उपदेशक के रूप में भगवान् बुद्ध की प्रतिमा कलात्मक सौष्टव से परिपूर्ण है। बुद्ध प्रतिमा के पीछे एक लेख उत्कीर्ण है जिससे पता चलता है कि इस प्रतिमा का निर्माण अभयनंदिस्कदवसु के पुत्र कार्वटियागौत्री विहार स्वामी माथुर ने करवाया था और इसे दान किया था। लेख से यह स्पष्ट होता है कि इसका निर्माण छठी शताब्दी के पूर्वार्द्ध में हुआ था। सभा-मण्डप की बायीं भित्ति पर एक, दायीं में पाँच तथा गर्भगृह के अगल-बगल पाँच अपवरक (कोठरियाँ) खुदी हैं जो विभिन्न स्थितियों में अपूर्ण हैं। ये कोठरियाँ खुदाई की विभिन्न स्थितियों को इंगित करती हैं जो स्थापत्य अध्ययन के लिए महत्वपूर्ण हैं।

इस गुहा-मण्डप में कई स्थानों पर प्लास्टर अभी भी देखे जा सकते हैं जिससे प्रतीत होता है कि यह शैलगृह भी चित्रित था।

### गुहा-मंदिर क्रं. सं. 5

यह अपूर्ण विहार है और गुहा क्रं. सं. 3 की ही भाँति निर्माण के प्रारम्भिक अवस्था में ही यहाँ खुदाई का कार्य रोक दिया गया। द्वारमण्डप साढ़े पैंतालीस फीट लम्बा तथा आठ फीट नौ इंच चौड़ा है जो चार पूर्ण स्तम्भों पर टिका हुआ है। प्रवेशद्वार के बायीं ओर एक वातायन बनाया गया है तथा द्वार शाखाएँ भी बनायी गयी हैं। द्वारमण्डप का सम्पूर्ण भाग अलंकृत है। ऊपर मध्य भाग में सेवकों से भिरे भगवान् बुद्ध तथा नीचे द्वार के अगल बगल विभिन्न मुद्रा में खडे

युगलो का शिल्पांकन प्राप्त होता है। शेष भाग में नदी देवियाँ तथा बैठी मिथुन आकृतियाँ विविध प्रकार के आलंकारिक अभिप्रायो के साथ उत्कीर्ण हैं। प्रवेशद्वार के बाद खुदाई का कोई प्रयास नहीं किया गया है। ऐसा प्रतीत होता है कि गुहा संख्या 4 के विस्तृत योजना के तहत 3 एवं 5 दोनों गुहाओं को अधूरा छोड़ दिया गया।

### गुहा-मंदिर क्र. सं. 6

अजन्ता का यह अकेला दो मंजिला विहार है। दोनों मजिल विहार के रूप में निर्मित हैं। प्रथम तल के द्वारमण्डप का अस्तित्व अब नहीं है। मुख्यद्वार की बायीं ओर खम्भो का बोझ उठाती हुई एक लघु आकृति है। मंदिरद्वार की कमान मकरो के मुँह से निकलती हुई तराशी गयी है। कमान के भीतर नाग का शिल्प है। बाह्य भित्ति में चार गवाक्ष थे जिनमें से दो अब बंद कर दिये गये हैं। प्रथम तल का सभामण्डप 53' 4'' तथा 54' 10'' है जिसमें चार-चार की पंक्तियों में 16 स्तम्भ हैं जिनकी ऊँचाई लगभग 13' है। इन स्तम्भों में केवल 7 स्तम्भ ही सही दशा में हैं। नीचे बायीं तथा दाहिनी दीवार पर पाँच-पाँच कोठरियाँ निर्मित हैं तथा पिछली दीवार पर भी पाँच अप्परक (कोठरियाँ) हैं। इसके अतिरिक्त अन्तराल एवं गर्भगृह की भी रचना की गयी है।

सभामण्डप से एक सीढ़ी ऊपर की मजिल तक गयी है जो ऊपर के बरामदे में निकलती है जिनके दोनों ओर प्रकोष्ठ निर्मित हैं। ऊपर का सभामण्डप 53' चौड़ा तथा 50' गहरा है जिसकी ऊँचाई सवा ग्यारह फीट है। यहाँ 12 स्तम्भ बनाये गये हैं। सभामण्डप की बायीं ओर सात अप्परक (कोठरियाँ) हैं जिनमें प्रथम एवं तृतीय कोठरियाँ दो-दो की संयुक्त कोठरियाँ हैं जिनकी पिछली कोठरियों में भगवान् बुद्ध की प्रतिमा निर्मित हैं। दाहिनी ओर भी पाँच कोठरियाँ निर्मित हैं। सामने की दीवार में अगल-बगल एक-एक कोठरी तथा बीच में 18' x 16' 3'' का अंतराल एवं गर्भगृह निर्मित है। यहाँ विभिन्न मुद्राओं में बुद्ध मूर्तियाँ उत्कीर्ण की गयी हैं। इस विहार की बुद्ध-मूर्ति अन्य विहारों की अपेक्षा कुछ अलग है।

यह विहार कभी सम्पूर्ण रूप से चित्रित रहा होगा। यहाँ के अधिकांश चित्र धुएँ तथा गर्द की धनी परतों में दब गये हैं। यहाँ रासायनिक सफाई द्वारा कई चित्रों को उभारा गया है जिससे विदित होता है कि इस गुहा-मंदिर के चित्र वाकाटककालीन (गुप्तकालीन) चित्रकला की परिपक्व शैली में निर्मित हैं। विहार के दायीं ओर की दीवार पर भगवान् बुद्ध के जीवन से सम्बन्धित चित्रों की झलक दिखायी पड़ती है। श्रावस्ती के चमत्कार वाले दृश्य में भगवान् बुद्ध के अनेक चित्र अंकित हैं। एक अन्य दृश्य में मार विजय का अंकन दिखायी पड़ता है। पहली मंजिल में एक स्तूप का चित्र प्राप्त हुआ है जो पुरातत्त्व विभाग के रासायनिक सफाई के बाद स्पष्ट हुआ है। ऊपरी मंजिल के गर्भगृह के बाहर द्वारपाल तथा स्त्री परिचारिकाओं का अंकन है। यहाँ पर बुद्ध की विशाल प्रतिमा के नीचे एक भिक्षु चित्रित किया गया है जिसके हाथ में कमल का फूल है जो शायद बुद्ध भगवान् के लिए अर्पित है। एक स्थान पर एक आकषक स्त्री का मुख दिखायी पड़ता है जो कुण्डल पहने हुए है। ऊपरी मजिल में संस्कृत में प्राप्त एक लेख के अनुसार विभिन्न विद्वानों द्वारा निर्धारित निर्माण-काल छठी शताब्दी का सिद्ध होता है।

### गुहा-मंदिर क्र. सं. 7

इस विहार का वास्तु शिल्प अजन्ता के अन्य विहारों से अलग है। यह विस्तृत द्वारमण्डप वाला एक विहार गृह है जिसको स्तम्भयुक्त मण्डपों की भाँति दो भागों में खोदा गया है। इस विहार में आन्तरिक सभामण्डप नहीं है। द्वारमण्डप की लम्बाई 62'10" तथा दो भागों में चौड़ाई

27' (13'6" + 13'6") है। पिछली दीवार के मध्य में अन्तराल तथा गर्भगृह तथा अगल-बगल अपवरक निर्मित है। द्वारमण्डप के दोनो ओर कुछ ऊँचाई पर स्तम्भयुक्त मंडप है। अन्तराल में कई पंक्तियों में बुद्ध की स्थानक तथा आसनस्थ मुद्राएँ उत्कीर्ण हैं। गर्भगृह के द्वार पर भी बुद्ध मूर्तियाँ शिल्पांकित हैं। गर्भगृह में बुद्ध भगवान् वरद मुद्रा में बैठे हैं। भित्तियों पर आठ-आठ आसनस्थ बुद्ध अंकित किये गये हैं। यह गुहा-मंदिर भी कभी पूर्ण रूप में चित्रित किया गया होगा किन्तु अब ये चित्र प्रायः नष्ट हो गये हैं।

### गुहा-मंदिर क्र. सं. 8

यह विहार निचली सतह पर निर्मित होने एवं भूस्खलन के कारण बहुत-कुछ नष्ट हो गया है। सभामण्डप 32'4" × 17' का है। अगल-बगल एक-एक कोठरियाँ निर्मित हैं। अन्तराल गर्भगृह में मूर्तियाँ या चित्र नहीं हैं। अन्तराल के दोनो ओर दो-दो कोठरियाँ हैं। इस विहार को नवीं गुहा-मंदिर के समकालीन माना जाता है।

### गुहा-मंदिर क्र. सं. 9

अजन्ता का यह गुहा-मंदिर हीनयान सम्प्रदाय से सम्बन्धित मूर्तिरहित चैत्य मंदिर है। इसका अग्रभाग, मध्यद्वार तथा अगल-बगल के गवाक्षों का निर्माण बड़ा ही कलात्मक है। इसके ऊपरी बेल में छप्पा-सा निकला है जिसमें उथले मुखमण्डप का आकार-सा बना है। इसके ऊपर सगीतशाला है तथा उससे ऊपर पीछे की ओर 12 फुट ऊँचा कीर्तिमुख है जो चैत्यगृह के भीतरी भाग को प्रकाशित करता है। मण्डप का समस्त अग्रभाग पत्थर में उत्कीर्ण अलंकरणों से भरा हुआ है जो भव्य एवं आकर्षक है। आन्तरिक चैत्य मण्डप 45 फीट गहरा और 22 फीट 9 इंच चौड़ा है। यह मण्डप आयताकार रूप में कटा हुआ है तथा पिछले हिस्से में स्तम्भों द्वारा अर्द्धवृत्त का आकार दिया गया है। स्तूप के दोनो ओर समानान्तर तथा स्तूप के पिछले भाग में अर्द्धवृत्त बनाते हुए कुल तेईस खम्भों से सुसज्जित इस चैत्यगृह का निर्माण ईसा पूर्व दूसरी शताब्दी में हुआ होगा ऐसा विद्वानों का मत है। यह चैत्यगृह गुहा क्र० सं० 10 के समकालीन माना गया है। अर्द्धवृत्त के मध्य में सात फीट व्यास का स्तूप बना है जिसका सादा अधिष्ठान पाँच फीट ऊँचा है। 4 फीट ऊँचे अण्ड पर सवा फुट ऊँची वर्गाकार हर्मिका निर्मित की गयी है जिस पर वेदिका अंकित है। मध्य में लकड़ी की छत्रवली लगाने हेतु एक छिद्र बना है। छत के नीचे भी लकड़ी की धरन लगायी गयी होगी इसका आभास वहाँ दिखनेवाले छिद्रों से होता है। इस गुहा-मंदिर को काष्ठ-कला की सुन्दर कृतियों से कभी सजाया गया होगा ऐसी मान्यता निराधार नहीं है।

यहाँ के चित्र सातवाहन कला के श्रेष्ठ उदाहरण हैं। गुहा-मंदिर क्र० सं० 9 के अधिकांश चित्र काल-प्रवाह में नष्ट हो चुके हैं फिर भी जो टूटे-फूटे उदाहरण मौजूद हैं उनकी अन्य गुहा-मंदिरों से तुलना करने पर प्रतीत होता है कि प्राचीनता की दृष्टि से ये अजन्ता चित्रकला के प्रारम्भिक श्रेष्ठ उदाहरण हैं। यहाँ की कला में पर्याप्त परिपक्वता है जिससे हमारी आदिकाल की कला-परम्परा पर पर्याप्त प्रकाश पड़ता है। यहाँ प्राप्त चित्रण की विषयवस्तु कुछ इस प्रकार है—

नागराजा—गुहा-मंदिर के सामने की दीवार पर बायीं ओर की खिड़की के ऊपर पर्वत-कन्दराओं की पृष्ठभूमि में दो नाग पुरुषों को चित्रित किया गया है। एक के सिर पर सात नागों का टोप होने के कारण ऐसा अनुमान होता है कि वे नागराजा हैं और दूसरा उनका मंत्री है। इसी के बाद सिंहासन पर बैठा एक राजा का चित्र है जिसके पास पाँच व्यक्ति बैठे हैं। इन व्यक्तियों के बायीं ओर एक चित्र भी चित्रण है। इस समूह की तरफ उड़कर आती हुई मानव आकृतियों

का अंकन कथानक को प्रभावशाली बनाता है। इसके आस-पास के अन्य चित्र नष्ट हो चुके हैं। इस प्रकार इसकी विषयवस्तु पर पर्याप्त प्रकाश नहीं पड़ता फिर भी ऐसा लगता है कि यह किसी जातक कथा से ही सम्बन्धित होगा। सभी आकृतियाँ अत्यन्त प्रभावशाली ढंग से चित्रित की गयी हैं और उड़ती हुई आकृतियाँ गति का आभास देती हुई प्रतीत होती हैं।

**पशुओं का खेदा**—गुहा की बायी ओर की वीथिका में स्तम्भों के ऊपर भी कुछ चित्र दिखायी पड़ते हैं जिनमें एक स्थान पर पशुओं को खदेड़ते हुए मनुष्य चित्रित हैं। इन पशुओं की विभिन्न प्रकार से भागने की मुद्राओं का उत्कृष्ट अंकन यहाँ दिखायी पड़ता है। पशुओं के इस खेदा दृश्य से उस समय के कलाकारों की दृश्य निरीक्षण की अद्भुत क्षमता एवं उनके सफल अंकन की कुशलता का परिचय मिलता है।

**स्तूप अर्चना**—वीथिका की बायीं भित्ति पर व्यक्तियों के बड़े समूह को स्तूप की परिक्रमा करते हुए दिखाया गया है। कुछ व्यक्ति हाथ जोड़े हुए तथा कुछ अन्य भाव-भंगिमा में दिखाये गये हैं। स्तूप दो तोरणों से युक्त प्राकार से घिरा है। एक तोरण का साँची तथा भरहुत के तोरणों से सादृश्य है, दूसरा गजपृष्ठाकार है। दायीं ओर के भाग में विभिन्न वाद्य यंत्रों को बजाते हुए वादक चित्रित हैं। स्तूपाकार के बाहर पीपल एवं वट वृक्षों के साथ एक विहार का अंकन है। अगले दृश्य में विहार के बाहर दो व्यक्ति खड़े हैं। लगता है विहार निर्माण के बाद उसे संघ को देने का दृश्य है। इसके बाद के दृश्य में एक वृक्ष-कुंज में बैठे दो उपासक तथा एक कक्ष में अपनी सखियों से वार्ता करती हुई युवराणी का अंकन है। इन चित्रों में कई कथाओं का सम्मिश्रण हो सकता है लेकिन कथानक बौद्ध धर्म के चैत्य एवं विहार, गुफाओं के निर्माण, दान एवं उसके परिभ्रमण पर ही आधारित है। परवर्ती चित्रकारों की तुलना में इस समय के कलाकारों ने कम रंगों एवं समुचित पृष्ठभूमि में भावपूर्ण अंकन किया है।

### गुहा-मंदिर क्र. सं. 10

यह वह गुहा है जिसे अंग्रेज सैनिकों ने व्यू प्वाइण्ट से देखा था। इस गुहा में स्थित शिलालेखों से पता लगता है कि इसका निर्माण ईसा पूर्व दूसरी शताब्दी में हुआ होगा। यह अजन्ता का प्राचीनतम चैत्यगृह है। यह 96 फीट गहरा और भीतर 41 फीट चौड़ा है तथा 36 फीट ऊँचा है। मण्डप एवं प्रदक्षिणा-पथ के बीच में 59 खम्भों की कतार है जो ऊपर से लेकर नीचे तक सतर एवं सीधी है। पर्वत के अन्दर (कुक्षि) ऊपर से नीचे पत्थरों की कटाई कर यहाँ के वास्तुकारों, शिल्पकारों एवं चित्रकारों ने जिस भव्य कला-मण्डप का निर्माण किया है वह उनके कठिन श्रम, अदम्य साहस, अटूट साधना एवं बहुमुखी प्रतिभा का द्योतक है। इन दक्ष कलाकारों ने नाना भाँति के अलंकरणों से इस कला-मण्डप को सजाने में अपूर्व कौशल का परिचय दिया है। गर्भगृह में उत्कीर्ण स्तूप दो भागों में है—एक गोल अधिष्ठान तथा उसके ऊपर लम्बा अण्ड भाग जो स्तूप के उन्नयन का प्रतीक है। यहाँ हीनयान और महायान युग के अजन्ता के प्रारम्भिक चित्र देखे जा सकते हैं और इन चित्रों को देखकर सहज ही अनुमान लगाया जा सकता है कि चित्रकला की यह परम्परा कई सदी पहले से चली आ रही होगी और इस प्रकार कालसिद्ध कला के रूप में यह हमारे सम्मुख अवतरित होती है।

**बोधि वृक्ष पूजा**—वीथिका की बायी दीवार पर एक ऐसे चित्र का अंकन है जिसकी ठीक पहचान अभी तक नहीं हो सकी है। दृश्य कुछ इस प्रकार है। एक राजा अपनी रानी, दासी तथा अपने प्रिय पुत्र के साथ चित्रित किया गया है। राजा के पीछे सशस्त्र सैनिक खड़े हैं। वृक्ष के

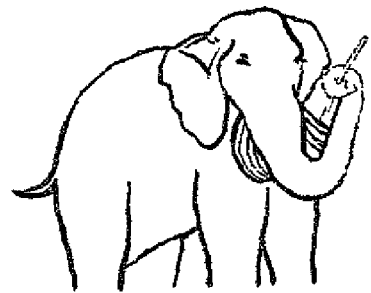
दूसरी ओर नाचती-गाती तथा वाद्य बजाती हुई स्त्रियों का अंकन है। ऐसा लगता है कि बोधिसत्त्व से मनौती मानने के बाद पुत्र-जन्म के उपलक्ष्य में भेट पूजा के लिए राजपुरुष का यह आगमन हुआ है। राजपुत्र ठीक पेड़ के नीचे खड़ा है जिससे इस बात की और अधिक पुष्टि हो रही है। जो भी हो, यह चित्र बड़ी कुशलता से अनुभवी चित्रकार द्वारा निर्मित है। दृश्य व चित्रयोजना, भावभंगिमा तथा रेखांकन उत्कृष्ट है।

**स्तूप पूजा**—उपर्युक्त चित्र की दायीं ओर स्तूप पूजा का दृश्य चित्रित है। हो सकता है बोधिवृक्ष पूजा का ही यह अगला भाग हो। इस दृश्य में राजपरिवार स्तूप पूजा हेतु जुलूस में जा रहा है। स्तूप एक प्राकार से घिरा है और सामने एक तोरण-द्वार बना है। चित्र के अंत में हाथी पर सवार राजा को एक पात्र लिये हुए चित्रित किया गया है। चित्र सभी गुणों से युक्त है।



**साम जातक**—बोधिका की दायीं ओर की दीवार पर साम जातक का अंकन हुआ है। कथानुसार बोधिसत्त्व ने एक अंधे दम्पति के यहाँ इकलौते पुत्र साम के रूप में जन्म लिया जो अपने माता-पिता का श्रवणकुमार की तरह सेवा-शुश्रूषा करता था। एक दिन वह नदी में मटका भर रहा था तभी वाराणसी के राजा ने जंगली पशु की आवाज समझकर शब्दवेधी बाण चला दिया जिससे उसकी अकालमृत्यु हो गयी। इस पर राजा को बड़ा पश्चात्ताप हुआ और उसने उसके माता-पिता के पोषण का भार स्वयं लेना चाहा लेकिन एक देवी की कृपा से साम को पुनः जीवनदान मिला तथा अंधे माता-पिता की आँखों में ज्योति भी आ गयी। चित्र के प्रारम्भ में वाराणसी के राजा को साम की ओर तीर चलते हुए दर्शाया गया है जो बायीं कंधे पर घड़ा रखे हुए है। दायीं ओर पश्चात्ताप करते राजा का अंकन एवं इसके बाद आश्रम में शोकविह्वल माता-पिता अपने पुत्र साम के निर्जीव शरीर के साथ चित्रित है। इसके आगे बायीं ओर साम पुनः जीवित हो एक पर्ण कुटी में राजा को उपदेश देता हुआ अंकित है। पर्णकुटी में हिरणो को स्वच्छन्द विचरण करते हुए दर्शाया गया है। जातक की यह कथा बहुत-कुछ श्रवणकुमार की कथा से मिलती-जुलती है केवल अंत में कुछ बदलाव दिखायी पड़ता है। चित्र उत्कृष्ट संयोजन के साथ बड़ी कुशलता से चित्रित है जो कलाकार की कुशलता का परिचायक है।

**षडदंत (छदन्त) जातक**—साम जातक के दायीं ओर षडदंत जातक का चित्रण है। जातक कथा के अनुसार एक बार बोधिसत्त्व ने छह दाँतों वाले हाथी के रूप में एक हाथियों के राजकुल में जन्म लिया। उनका शरीर श्वेत रंग का तथा मुख एवं पैर लाल रंग के थे। हिमालय के समीप एक विशाल सरोवर के किनारे वे अपनी दो रानियों के साथ रहते थे। एक रानी का नाम महासुभद्रा तथा दूसरी रानी का नाम क्षुद्र (चुल्ल) सुभद्रा था। एक बार उन दोनों रानियों के साथ विचरण करते हुए षडदंत ने एक साल वृक्ष को टक्कर मारा। इस



छदन्त हाथी

टक्कर से महासुभद्रा पर पेड़ से शहद और फूल गिरे किन्तु क्षुद्रसुभद्रा पर चीटियाँ और टहनियाँ गिरीं। यह देख क्षुद्रसुभद्रा ने सोचा कि षड्दंत महासुभद्रा से ज्यादा प्रेम करता है। वह ईष्या से मरण कामना करने लगी जिससे अगले जन्म में वाराणसी की रानी बन वह षड्दंत से बदला ले सके और ऐसा हुआ भी। क्षुद्र-सुभद्रा अगले जन्म में वाराणसी के राजा की प्रिय रानी हुई। उसको अपने पूर्व जन्म की बातें याद थीं और एक दिन बदले की भावना से बीमार होने का बहाना कर राजा से षड्दंत के दाँत मँगवाने का अनुरोध किया। राजा का शिकारी सोनुत्तर सात वर्ष तक उन्हें फँसाने का प्रयत्न करता रहा और एक दिन उन्हें घायल करने में समर्थ हुआ। षड्दंत ने अपने दाँत कटवाने में स्वयं मदद की। सोनुत्तर जब षड्दंत के दाँत लेकर महल में पहुँचा तो उन्हें देखकर रानी दुःख से व्याकुल हो उठी और अन्ततः उसने अपने प्राण त्याग दिये। इस जातक कथा का चित्रण गुहा-मंदिर क्र० सं० 17 में भी हुआ है लेकिन जिस प्रकार इसका सुन्दर चित्रण यहाँ हुआ है वैसा वहाँ नहीं दिखायी पड़ता। यहाँ की भित्ति पर इसके चुने हुए दृश्य का बड़ा ही सफल संयोजन दिखायी पड़ता है। पहले भाग में हिमालय की तराई में झील के किनारे हाथियों के दल का अकन है। विभिन्न मुद्राओं में क्रीडारत हाथियों का चित्रण बहुत उत्कृष्ट रूप में हुआ है। अजगर से स्वयं को छुड़ाते हुए एक हाथी, झील से कमल-दल तोड़कर दूसरे हाथी को देते हुए तथा पृष्ठभूमि में हिमालय पर्वत, झील में कमल-दल एवं वटवृक्ष-लटकती जड़ों का चित्राकन बड़ी कुशलता से हुआ है। षड्दंत का चित्रण भव्य तथा बड़े आकार में हुआ है। अगले भाग में महल में बीमारी का बहाना बनाकर लेटी हुई रानी, उसके पास राजा तथा कुछ ऊपर व्याघ्र का चित्रण हुआ है जो कुछ छोटे आकार में है। इसके बाद शिकारी सोनुत्तर द्वारा षड्दंत के दाँतों का काटा जाना, काँवर द्वारा छहों दाँतों का लाया जाना तथा रानी के मूर्च्छित होने आदि का दृश्य बड़ा ही प्रभावोत्पादक है। अंत में एक युगल को कुछ महिलाओं के पास चैत्यगृह की ओर जाते हुए दिखाया गया है। विभिन्न पात्रों के कार्यव्यापार, मुद्राओं तथा उनके वस्त्रालंकार आदि का चित्रण बड़ी कुशलता से किया गया है। पृष्ठभूमि में प्राकृतिक सौन्दर्य के साथ-साथ वास्तुकला का सुन्दर चित्रण प्राप्त होता है।

इस गुहा-मंदिर में कुछ अन्य चित्रों के अवशिष्ट भाग दिखायी पड़ते हैं जिनके बारे में कुछ विशेष नहीं कहा जा सकता।

### गुहा-मंदिर क्र. सं. 11

अजन्ता के विविध विहारों में लगभग 20 विहारों की रचना ईसा की चौथी और छठी सदियों के बीच हुई। इस काल के गुहा-मंदिरों में क्रम संख्या 11 का विहार सर्वाधिक प्राचीन प्रतीत होता है। 11वें मंदिर का गर्भगृह यद्यपि 12वें से छोटा है फिर भी इसका ऐतिहासिक महत्त्व है। अजन्ता का यह पहला विहार है जिसमें छत को सहारा देने के लिए चार खम्भों को बनाया गया है जबकि इसके पूर्व के केन्द्रीय मण्डप खम्भों से रहित हैं। इस गर्भगृह के अगल-बगल बेडौल कोठरियाँ हैं। शायद मण्डप के बीच की कोठरी देवालय के रूप में प्रयोग की जाती थी।

यहाँ पर हस्ति जातक की कथा चित्रित है। नन्द की कथा और उसकी विरह व्याकुल रानी के सुन्दर चित्र मण्डप में चित्रित है। एक चित्र में एक तालाब के किनारे कुछ महिलाएँ और बच्चे स्नान कर रहे हैं। यहाँ पर एक भयानक आकृति का चित्रांकन भी मिलता है। द्वार पर का चित्र रहा होगा जो अब नष्ट हो चुका है

### गुहा-मंदिर क्र. सं. 12

स्थापत्य की दृष्टि से यह गुहा-मंदिर ईसा पूर्व काल का सबसे प्रारम्भिक विहार है। इससे प्राचीन चैत्य मंदिर क्र० सं० 10 है। धार्मिक दृष्टि से यह मंदिर हीनयान काल का है। इसके सामने का भाग गिर गया है। भीतर का मण्डप चौकोर (38 × 38 फीट) है जो भिक्षुओं के एकत्र होने के लिए उपस्थान शाला का काम देता था। मण्डप के अन्दर खम्भों का निर्माण नहीं हुआ है। मण्डप के दोनों ओर स्तम्भ पक्ति है जो पीछे की ओर घूमी हुई है। मण्डप के तीन ओर चार-चार कोठरियाँ हैं जिनमें पत्थर में कटे हुए कुल ग्यारह शयनासन हैं जिसके शिरोभाग में तकिये भी बने हैं।

### गुहा मंदिर क्र. सं. 13

यह गुहा मंदिर 12वीं के तुरन्त बाद का है। अतः यह भी ईसा पूर्व हीनयान गुहा-समूह का विहार गृह है। इसका अग्रभाग नष्ट हो चुका है। विद्वानों का मत है कि पहले यहाँ एक बौद्धभिक्षु के रहने के लिए एक अपवरक बनाया गया। बाद में इसके आकार को बढ़ा किया गया। सभामण्डप की चौड़ाई 13' 9", गहराई 16' 6" तथा ऊँचाई 7 फीट है। सभामण्डप के दायें-बायें तथा सामने की भीतों में सात कोठरियाँ उत्खनित हैं। सभी कोठरियों में कटावदार शयनासन बने हैं जो प्रारम्भिक शैलगृही विहारों की विशेषता कही जाती है। इस विहार गृह में चित्रण के कोई चिह्न वर्तमान नहीं है।

### गुहा मंदिर क्र. सं. 14

यह एक अपूर्ण विहार गृह है जो 13वीं गुहा के ऊपरी भाग में उत्खनित है। इसका द्वार-मण्डप 63 फीट चौड़ा, 11फीट गहरा तथा 9 फीट ऊँचा है। छह स्तम्भों तथा दोनो ओर दीवार से लगे अर्द्धस्तम्भ पर टिके इस बरामदे के दोनों ओर एक-एक कोठरी बनी है। मध्य द्वार के ऊपरी कोने सुन्दर शालभंजिलाओं से अलंकृत हैं। इसके अगल-बगल दो छोटे द्वार तथा वातायन भी बनाये गये हैं। सभामण्डप का कार्य अधूरा छोड़ दिया गया है।

### गुहा मंदिर क्र. सं. 15

विहार गृह के सभामण्डप में खम्भों का अभाव है जो इस गुहा मंदिर का उल्लेखनीय वैशिष्ट्य है। इसका द्वारमण्डप तीस फीट चौड़ा तथा साढ़े छह फिट गहरा है। यहाँ दो पूर्ण तथा दो अर्द्धस्तम्भ थे जो अब नष्ट हो गये हैं। बरामदे के दोनो ओर एक-एक कोठरी भी खोदी गयी है। यहाँ सिरदल के मध्य चैत्यवातायन तथा दोनो ओर कपोत युगल का यथार्थ उद्रेखण अत्यन्त प्रभावशाली है। इसके अगल-बगल दो-दो चैत्यवातायन का अंकन भी दिखायी देता है। ललाट बिम्ब के मध्य में नागफणों के मण्डप में स्तूप का अंकन उत्कृष्ट है। द्वारशाखा के नीचे एव ऊपर कीचक, स्थानक पुरुषाकृति, मकरारूढ़ देवियाँ, स्तम्भ शीर्ष तथा पूर्ण घट का उद्रेखण आकर्षक है। सभामण्डप 34 फीट चौकोर है तथा इसकी ऊँचाई 10 फीट के लगभग होगी। अन्तराल के दो पूर्ण तथा दो कुड्य स्तम्भ (अर्द्धस्तम्भ) आधार से चौकोर तथा क्रमशः आठ एव सोलह पहलुओं में ऊपर उठते हैं। गर्भगृह में आसनस्थ बुद्ध प्रतिमा उड़ते गंधर्वों एव धर्मचक्र के साथ उत्कीर्ण हैं। सभामण्डप के दोनों ओर चार-चार अपवरक भी उत्खनित है।

### गुहा मंदिर क्र. सं. 15 (अ)

इस संघाराम की गृहमुख भित्ति, मूलतः वेदिका एव चैत्यवातायनों से कभी अलंकृत थी लेकिन अब क्षतिग्रस्त है। एकमात्र द्वार से सभामण्डप में पहुँचा जा सकता है जिसके तीनों ओर एक एक ( ) से युक्त उत्खनित हैं कोठरियों के प्रवेशद्वार के ऊपरी भाग में वेदिका आदि उत्कीर्ण हैं।



## गुहा मंदिर क्र. सं. 16

इस शिलागृही मंदिर की ओर जानेवाली सीढ़ियों के मार्ग को दो हाथियों के शिल्प ने भव्यता प्रदान की है। प्रवेश-स्थान पर नगराज की मूर्ति है। इसका निर्माण वाकाटकवंशीय राजा हरिषेण के राज्यकाल में ईसवी सन् 500 के लगभग हुआ था। विकासात्मक दृष्टि से प्रस्तुत मण्डप की स्थापत्य शैली, देवकोष्ठ के बिना और देवकोष्ठ सहित विहार के मध्य का है। इस स्थापत्य में खभो से बने कक्ष है जो एक नयी शैली का संकेत देते हैं। इस शिलागृही मंदिर का सभामण्डप लगभग 65 फुट लम्बा-चौड़ा है और इसमें चारों ओर बीस खम्भे हैं। सामने की ओर दीवार में देवालय है जिसमें प्रलम्बपाद आसन में बुद्ध की मूर्ति प्रतिष्ठित है। देव प्रकोष्ठ के अगल-बगल दो कोठरियाँ हैं तथा दोनों बरामदों और मण्डप के दोनों ओर 14 कोठरियाँ हैं। मुख्यद्वार की दाहिनी ओर जोड़ों पर युगल मूर्तियाँ हर्ष और प्रसन्नता के भाव की अभिव्यक्ति में बेजोड़ हैं। मण्डप की दीवारों पर बुद्ध जीवन तथा जातक कथाओं से सम्बद्ध चित्र बने हैं जो अपने उत्कृष्ट शैली में निर्मित हैं।

**तुषित स्वर्ग में उपदेश**—बाहर की बायीं ओर सम्मुख दीवार पर बुद्ध का तुषित स्वर्ग में उपदेश करते तथा वहाँ से लौटते हुए चित्रित किया गया है। पहले दृश्य में बोधिसत्त्व तुषित स्वर्ग से अवतरित होते हुए दिखाये गये हैं। बादलो का चित्रण पारम्परिक है। अगले दृश्य में बुद्ध सिंहासन पर बैठे उपदेश दे रहे हैं तथा देव-देवियाँ उनको घेरकर बैठे हैं। बौद्ध साहित्य में यह कथा विस्तार से वर्णित है। विश्वतर के बाद बोधिसत्त्व ने तुषित स्वर्ग के एक देव श्वेतकेतु के रूप में जन्म लिया था।

**हस्ति जातक**—बायीं तरफ की भीतरी दीवार पर हस्ति जातक के कुछ सदर्भ चित्रित हैं। आर्यशूर के जातक-माला में हस्ति जातक की कथा इस प्रकार है। एक जन्म में बोधिसत्त्व ने एक उदारमना हाथी के रूप में जन्म लिया। वे जंगल में अकेले रहते थे। एक दिन उन्होंने दूर से कुछ व्यक्तियों की आर्तनाद की आवाज सुनी। वहाँ पहुँचने पर उन्हें पता चला कि सात सौ आदमियों का एक समूह भूख तथा प्यास से व्याकुल तड़प रहा है। अपनी विशालता के कारण भयभीत हुए उन लोगों का भय दूर कर उन्होंने उनकी इस अवस्था का कारण पूछा। उन लोगों ने बताया कि वे राजा द्वारा निष्कासित हैं और भूख-प्यास के मारे मृत्यु की बाट जोह रहे हैं। उनकी बात सुन बोधिसत्त्व ने उन्हें दूसरी ओर पहाड़ी के नीचे जाने का निर्देश दिया और उन्हें बताया कि वहाँ एक हाथी तुरन्त मरा हुआ मिलेगा उसका मांस भक्षण कर वे अपनी जान बचा लें। उन्हें यह बात बताने के बाद वे जल्दी-जल्दी पहाड़ी के ऊपर गये और वहाँ से कूदकर अपनी जान दे दी। निष्कासित यात्रियों का दल पहाड़ी के नीचे झील के किनारे पहुँचा तो एक मरा हुआ हाथी देखा। उन लोगों ने उसे पहचान लिया कि यह वही हाथी है। उनकी दया के प्रति कृतज्ञता प्रकट करते हुए उन लोगों ने हाथी के मांस को काट-काट कर खाया और झील से पानी पी शेष यात्रा पूर्ण की। चित्र में यात्रियों का समूह चित्रित है जो भूख के कारण व्याकुल हैं। पीठ पर सामान लदा है और पहाड़ पर खड़े हाथी की ओर वे इंगित कर रहे हैं। दूसरे दृश्य में वह दयालु हाथी मरा पड़ा है, वे उसके मांस को काट रहे हैं, कुछ लोग मांस भून रहे हैं, कुछ खा रहे हैं तथा कुछ लोग पानी लाते चित्रित हैं।

**जातक** मंडप में प्रवेश करने पर बायीं ओर की कोठरी के पहले पट्टार की कथा चित्रित है इस जातक के अनुसार महोसध नामक बालक को दैवी शक्ति प्राप्त थी

जिसके अनुसार वह कुछ गम्भीर विवादों का बुद्धिमत्तापूर्वक समाधान प्रस्तुत करते हुए चित्रित किया गया है। चित्र के ऊपरी भाग में महोसघ लागो के विवादों को सुन रहा है। चित्र के नीचे अमली माँ के निर्णय के प्रसंग का चित्रण है। एक दुष्ट स्त्री द्वारा दूसरी स्त्री के बच्चे को अपना बच्चा बताने पर यह निर्णय लेना कठिन हो गया कि असली माँ कौन है। महोसघ ने बच्चे को दो भागों में काटकर बाँटने का आदेश दिया। ममतामयी माँ इस आदेश से पुत्र-मृत्यु-भय से अपने अधिकार छोड़ने को तत्पर हो जाती है। इससे महोसघ समझ जाता है कि कौन असली माँ है। यही प्रसंग यहाँ चित्रित है। नीचे दाये भाग में इसी प्रकार रथ के स्वामित्व के विवाद का हल एक सरल परीक्षा द्वारा किया गया है। इसी भित्ति के कुड्य स्तंभ पर महोसघ द्वारा दिये गये तीसरे निर्णय का दृश्य अंकित है। महोसघ के तालाब में एक स्त्री तालाब के किनारे सूत का गोला रख स्नान करने गयी। अक्सर पा दूसरी स्त्री ने उसे धुरा लिया। फरियाद करने पर महोसघ ने यह पूछकर कि गोला किस वस्तु पर लिपटा हुआ है अपना सही निर्णय दे देते हैं। इस प्रकार नकली दावेदारों के प्रसंग का चित्रण बड़ी कुशलता से किया गया है।

**नन्द की दीक्षा**—भित्ति स्तंभों के बीच बायी दीवार पर नन्द की बुद्ध-धर्म-दीक्षा और उसकी पत्नी सुन्दरी का वियोग के कारण मृत्यु की कथा चित्रित है। भगवान् बुद्ध बोधि प्राप्त करने के बाद कपिलवस्तु आये। महल में अपनी पत्नी यशोधरा एवं पुत्र राहुल से मिलने के बाद अपने मौसरे भाई नन्द से मिलने गये। नन्द उस समय अपनी पत्नी सुन्दरी के मोहपाश में बँधा उसके प्रसाधन में व्यस्त था। रनिवास से बाहर आने पर भगवान् बुद्ध अपना भिक्षापात्र उसके हाथ में रख देते हैं और वह उनके सम्मोहन में बँधा विहार गया जहाँ बुद्ध ने उसके सिर का मुडन करवाकर उसे प्रब्रज्या (संन्यास) दे दी। नन्द के दीक्षित होने पर सेवक नन्द का मुकुट लेकर उसकी पत्नी सुन्दरी के पास आता है। मुकुट देखकर सुन्दरी विरह व्यथा से व्याकुल हो मूर्च्छित हो खाट पकड़ लेती है और अन्ततोगत्वा मृत्यु को वरण करती है। इधर प्रब्रज्या स्वीकार करने के बाद भी नन्द का मन अपनी सुन्दरी पत्नी की ओर से हटा नहीं। यह जानकर बुद्ध उसे स्वर्ग ले जाकर अतिरूपवती अप्सराओं को दिखाते हैं और उसे आश्वासन देते हैं। कि भिक्षुव्रत के बाद ये अप्सराएँ उसे उपलब्ध हो जायगी। वह इन्हें प्राप्त करने के उद्देश्य से कठोर व्रत साधना करता है लेकिन अपने साथियों द्वारा उपहास किये जाने के बाद वह सही रास्ते पर आ जाता है और उसे अर्हत्पद प्राप्त होता है। इस चित्रमाला का बहुत-सा भाग नष्ट हो गया है। पहले भाग में नन्द के दरबार का दृश्य अंकित है। दूसरे दृश्य में सुन्दरी के लिए नन्द विषाद करते हुए चित्रित हैं तथा बुद्ध के साथ दिव्य लोक की ओर जाते हुए दिखाये गये हैं कथा का उत्तरार्द्ध एक बड़ी चित्रपट्टिका के रूप में बर्याँ और चित्रित है। इस चित्र का नामकरण कुछ विद्वानों ने 'मरणासन्न रानी' अथवा 'मरती हुई राजकुमारी' के रूप में किया है जो इसी कथा का एक भाग है। इस कथा-प्रसंग का सबसे आकर्षक तथा कलात्मक भाग नन्द पत्नी सुन्दरी के चित्र में जीवन्त हो उठा है। सेवक द्वारा नन्द का मुकुट ले आने पर वह समझ जाती है कि नन्द ने वैराग्य ग्रहण कर लिया है और वह शोक-विह्वल हो मूर्च्छित हो जाती है। यह विरह की दशमदशा कही जाती है। इस दृश्य को चित्रकार ने बड़ी कुशलता से रूपायित किया है। एक महल के कक्ष में सुन्दरी अधलेटी अवस्था में चित्रित है। पीछे से उसकी एक दासी बगल में हाथ डालकर उसे बैटने में सहायता प्रदान कर रही है। रानी सुन्दरी के दायीं ओर बैठी सखी उसे सान्त्वना देने की मुद्रा में उसका दायीं हाथ पकड़े है। उसके बगल में एक लम्बे डंडेवाले पंखे को लिये दूसरी परिचारिका खड़ी है। उसके और बाये एक चिन्तित सेवक है और दायीं ओर दो स्त्रियाँ मौन खड़ी हैं बर्याँ

ओर की परिचारिका कुछ कहने की मुद्रा में हाथ आगे बढ़ाये हुए है तथा दायी ओर की स्त्री जो बायें हाथ में दवा का प्याला पकड़े है दाहिने हाथ की दो उँगलियों से कुछ सकेत कर रही है। हो सकता है यह सकेत दो घड़ी का हो। मंडप में मोर का चित्रण प्रतीकात्मक रूप में हुआ है सुन्दरी को दुःखदायी सूचना देते प्रहरी, परिचारिकाओ की शोक-विह्वल सेवारत मुद्राएँ तथा सुन्दरी की मर्मान्तिक व्यथा को कलाकार ने जिस बारीकी से चित्रित किया है उससे पूरे कथा का भाव-संसार मुखर हो उठा है। यह चित्र विश्व की श्रेष्ठतम रचनाओं में से एक है और इसकी प्रशंसा में 1872-73 में यहाँ आये हुए जॉन ग्रिफिथ ने लिखा है कि व्यथा के मर्मान्तिक भावों का इतना कलापूर्ण चित्रात्मक आविष्कार दुनिया में अन्यत्र कहीं नहीं है। वह आगे लिखता है कि फ्लोरेण्टाइन की रेखाएँ प्रायः इससे सुन्दर हैं और वेनेशियन के रंग इससे ज्यादा अच्छे हैं पर भावों का आविष्कार इस जैसा दोनों जगह नहीं है। यह चित्र प्रसंग अश्वघोष के काव्य सौन्दरानन्द की कथा से उद्धृत है।

**आकाशचारी अप्सरा**—बायी ओर की भित्ति के अन्तिम दाहिनी ओर एक अप्सरा का चित्र अंकित है जो हवा में उड़ती हुई दिखायी गयी है। इस अप्सरा का सुन्दर केश-विन्यास, जूड़े में लगा फूलों का हार, लहराती अलकावली, कान में झूलते कुण्डल तथा अन्य वस्त्राभूषण और अलंकरणों से सुशोभित अप्सरा का भव्य एवं मनोहारी चित्रण हुआ है।

**बुद्ध आकृतियाँ**—मण्डप की बायीं भित्ति के एक कोठरी के ऊपर मात मानुषी बुद्धों तथा बुद्ध मैत्रेय की आकृतियाँ दिखायी पड़ती हैं। ऊपर की पक्ति में बुद्धों की छत्ररहित आकृतियाँ हैं जबकि निचले पक्ति में इनके सिरो पर छत्रों का अंकन है। ये दो रंगों में निर्मित हैं कुछ लोगों की धारणा है कि ये चित्र बाद के हैं। वहीं पर एक लेख मिलता है जिससे पता चलता है कि छठी शताब्दी भदंत धर्मदत्त तथा भदंत बापुक द्वारा ये चित्र बनवाये गये थे।

**अजातशत्रु**—सम्मुख भित्ति की बायी ओर बुद्ध से अजातशत्रु के भेट का दृश्य चित्रित है। राजा अजातशत्रु को अपने दल-बल के साथ बुद्ध से मिलने जाते हुए दिखाया गया है। इस जुलूस में सुसज्जित हाथी, पैदल सैनिक, वादक आदि सम्मिलित हैं। राजा अजात शत्रु का हाथी प्रभावशाली रूप में तथा कुछ महिलाओं को भी हाथी के ऊपर सवार चित्रित किया गया है। कथा इस प्रकार है—अजातशत्रु का मन अपने पिता की हत्या करने के पश्चात् अस्थिर हो उठा। इसका पश्चात्ताप करने के लिए उसने किसी महापुरुष से मिलकर उपाय जानना चाहा। राजवैद्य जीवक ने भगवान् बुद्ध की चर्चा की जो उसके आम्रोद्यान में ठहरे हुए थे। वह अपनी रानियों सहित हाथी पर सवार हो आम्रोद्यान पहुँचा। वहाँ उसने भगवान् बुद्ध से कई प्रश्न किये तथा समुचित उत्तर प्राप्त कर उसने अपना अपराध स्वीकार कर लिया तथा उनके शरण में चला गया। इस कथा को चित्रकार ने बड़ी कुशलता के साथ चित्रित किया है।

**बुद्ध के जीवन से सम्बन्धित चित्र**—दाहिनी दीवार पर बुद्ध-जीवन के विभिन्न दृश्य अंकित हैं। प्रथम दृश्य में मायादेवी के स्वप्न का अंकन है जिसमें मायादेवी को राजमहल के एक कक्ष में पर्यङ्क पर सोते हुए दिखाया गया है। पास ही जमीन पर उनकी दो दासियाँ भी लेटी हुई हैं। इसके बाद मायादेवी शुद्धोधन को अपने स्वप्न के विषय में बताती हुई चित्रित हैं। दूसरे दृश्य में ऋषि असित नवजात शिशु को अपनी गोद में लेकर उसके भविष्य के बारे में बता रहे हैं। अगले दृश्य में ऊँची नोकदार टोपी पहने सिद्धार्थ अपने सहपाठियों के साथ विद्याभ्यास कर रहे हैं। इसके नीचे धनुर्विद्या के अभ्यास का चित्र है जो बड़े ही ढंग से चित्रित है दायीं

ओर आगे बढ़ने पर गौतम बुद्ध द्वारा मनुष्य की चार अवस्थाओं वृद्ध, व्याधिग्रस्त, मृत तथा सन्यास को देखे जाने का चित्रण दिखायी पड़ता है जिससे बुद्ध को वैराग्य हुआ था। अगले दृश्य में भगवान् बुद्ध बुद्धत्व प्राप्ति के बाद सुजाता से खीर ग्रहण करते हुए चित्रित है। यह चित्र बड़ा ही मार्मिक है। इसके बाद एक-दो और दृश्य हैं जिनमें बुद्ध को राजमहल जाते तथा व्यापारियों से भेट-उपहार स्वीकार करते हुए दिखाया है।

इस गुहा मंदिर में विविध प्रकार के आलेखों का भी चित्रण सुरुचिपूर्ण है।

### गुहा मंदिर क्र० सं० 17

यह गुहा मंदिर आकार-प्रकार और शोभा में लगभग सोलहवें मंदिर के समान है। इन दोनों गुहा मंदिरों का निर्माण-काल भी एक है अर्थात् इसका निर्माण भी वाकाटकों के राजा हरिषेण के जमाने में हुआ था। यहाँ स्थापत्य, शिल्प तथा चित्रकला का विकसित रूप देखने को मिलता है। सोलहवें गुहा मंदिर की अपेक्षा यहाँ चित्रों का अकन विस्तार से हुआ है जिसमें जातक कथाओं के चित्रण को प्रमुखता मिली है। ये चित्र बड़े भव्य, ताजे एवं सुरुचिपूर्ण हैं। बरामदे से लेकर मण्डप कक्ष तक नाना प्रकार के चित्र दिखायी पड़ते हैं जिसमें कलाकार ने अपने अद्भुत कलात्मक क्षमता का परिचय दिया है।

**जीवन-चक्र** — बरामदे की बायीं ओर की दीवार पर जीवन-चक्र का अकन बड़ा प्रभावशाली है। कुछ लोगो ने इसे 'ससार चक्र' का प्रतीक माना है। विदेशी कलाविदो ने इसे 'क्रांति चक्र' कहा और इस गुहा मंदिर का नाम 'क्रांति चक्र गुफा' रख दिया था। चक्र के आठ भाग के तीन भाग में गवाक्ष हैं अतः शेष पाँच भाग को बँटकर इसे चित्रित किया गया है। चक्र के केन्द्र भाग से परिधि तक अराएँ बनायी गयी हैं। कुछ विद्वानो ने इसे षट्चक्र भी माना है। इस चक्र के चित्रण के पीछे निश्चय ही कोई आध्यात्मिक अथवा दार्शनिक सदर्थ है जिसे ठीक से जाना नहीं जा सका है। इस प्रकार के चित्र तिब्बत में भी उपलब्ध हुए हैं। जीवन-चक्र के केन्द्र में वानर, मिथुन, कुम्हार, ऊँट आदि मानव एवं पशु आकृतियाँ चित्रित हैं। चक्र के अराओं के बीच जीवन के विभिन्न दृश्य अंकित हैं। राजमहल के कार्य-कलाप, युगल प्रेमी, हाट-बाजार, नृत्य एवं संगीत सभा, किसानों की बस्ती, उद्यानगोष्ठी तथा अरण्य में साधना करते हुए ऋषि-मुनियो आदि को इस जीवन चक्र में समायोजित कर उनका अपूर्व चित्रण हुआ है।

**राजदम्पति द्वारा भिक्षादान**—खिडकी के ऊपर की तरफ के चित्र में एक राजदम्पति को बैठे हुए दर्शाया गया है। दूसरे दृश्य में राजा दान दे रहे हैं। उनके पास दान प्राप्त करनेवाले भिक्षुओं, साधु-संन्यासी तथा राजकर्मचारियों की भीड़ एकत्रित है। इन मानव आकृतियों की भाव-भंगिमा तथा उनकी अलग-अलग वेशभूषा देखते बनती है। कुछ लोगों ने इस दृश्य को विश्वतर जातक से सम्बन्धित माना है। हो सकता है कलाकार ने स्थानाभाव को देखकर इसे अधूरा छोड़ दिया हो और बाद में अन्दर मण्डप की बायीं दीवार पर इसका विस्तृत अंकन किया हो। आलंकारिक शैली में निर्मित यह चित्र रंग संगति एवं कलात्मकता के कारण दर्शकों को सहज ही आकृष्ट कर लेती है।

**आकाशचारी गन्धर्व तथा इन्द्र**—मुख्य द्वार के बायीं तरफ बाहर बरामदे की दीवार पर देवेन्द्र तथा गन्धर्व कन्याओं का आकाशचारी दल चित्रित है जो बोधिसत्त्व को तुषित स्वर्ग में आने पर स्वागत करने जा रहा है। बादलों की विशिष्ट रंग संगति के कारण स्वर्ग लोक के इन निवासियों की उठानें एकदम सजीव हो उठी हैं उड़ते हुए देवी देवताओं की मुद्राओं और घुटनों

के मोड एव अलकरणों के बिखराव से हवा में इनकी गतिशीलता का बोध होता है। आडी धारियों वाले अधोवस्त्र पहने इन्द्र किरीट, मुकुट, कुडल, एकावली, जडाऊ हार, मुक्ता-यज्ञोपवीत, केयूर, कटक तथा असि आदि आभूषणों से सुसज्जित हैं। इन्द्र के आगे-पीछे बाँसुरी, मजीरे, वीणा आदि वाद्य बजाती गन्धर्व कर्णायण एव पुरुष अंकित हैं। थोड़े नीचे दाहिनी ओर चित्रित अप्सरा वंशी बजाती हुई, ग्रीवा को किञ्चित् मोडकर देवेन्द्र को देख रही है। उसकी देह-यष्टि का झुकाव बड़ा स्वाभाविक है। देवेन्द्र के पास की दोनों अप्सराओं के अग भी सुडौल हैं जिनकी मुख-मुद्रा में भोलापन एवं सौन्दर्य में आकर्षण है। कुछ लोगों ने इस चित्र का नामकरण 'दिव्य गायक' के रूप में भी किया है।

**अप्सरा**—मुख्य द्वार के दाहिनी ओर हवा में उड़ती अप्सरा का अकन बड़ा ही लुभावना है और यह चित्र चित्रकला की ऊँचाई को स्पर्श करने में सक्षम हुआ है। सिर पर बँधे उष्णीषट्ट (सम्भवतः बाटिक कला द्वारा तैयार कपड़े की हल्की पगडी या टोप) पर शिरोभूषण (कलंगी) लगी है जिससे झूलती मोतियों की लडियाँ हवा से दाहिनी ओर उड़ रही हैं। कानों में बड़े आकार की बाली, गले में कण्ठाहार तथा जडाऊ अलकृत मुक्ताहार, बाँह में बाजूबंद तथा कलाई में कंगन आदि आभूषणों से सुसज्जित अप्सरा बादलों के बीच दृष्टिगत होती है। उसके उड़ने की गति की व्यंजना उसके मोतियों की माला तथा फीते (रिबन) को दाहिनी ओर उड़ते हुए दिखाकर बड़े ही सुन्दर ढंग से प्रस्तुत किया गया है। चित्र में छाया-प्रकाश की सीमा रेखाएँ तूलिका के कुशल संचालन द्वारा सघनता का प्रभाव तथा चेहरे की अद्भुत भाव-भंगिमा का अकन आदि चित्रकार की महान् प्रतिभा और उसकी अपूर्व कौशल की परिचायक हैं। इसके आस-पास का बहुत-कुछ भाग नष्ट हो गया है लेकिन जो कुछ है वह चित्रकला की बहुमूल्य धाती है।



**मानुषी बुद्ध**—द्वार के लिंटल के पैनल में मानुषी बुद्ध की सात आकृतियाँ चित्रित हैं। ये आकृतियाँ विपश्यी, शिखी, विश्वभू, क्रकुच्छंद, कनक मुनि, काश्यप, शाक्यमुनि तथा भावी बुद्ध मैत्रेय हैं। ये सभी बुद्ध अपने-अपने बोधिवृक्ष के नीचे बैठे हैं। विभिन्न बुद्ध की चारित्रिक विशेषता के अनुसार चेहरे के भाव का सफल अंकन यहाँ दिखायी पड़ता है।

**नलगिरिदमन**—बरामदे के दाहिने भाग में दीवार के आखिरी सिरे तक नलगिरि नामक खूँखार का चित्र है जिसे भगवान् बुद्ध ने पालतू हाथी के रूप में परिवर्तित किया था

यह चमत्कार बुद्ध द्वारा दिखाये गये आठ चमत्कारों में से एक है। तथागत के सौतेले भाई तथा प्रतिस्पर्धी देवदत्त ने अजातशत्रु से मिलकर उन पर नलगिरि नामक एक पागल हाथी छुड़वा दिया। मुक्त हाथी नगर के रास्तों से चिधाडता और तहस-नहस करता हुआ भागने लगता। डर के मारे वहाँ के सारे नागरिक भयभीत हो उठे और उनमें आतंक फैल गया लेकिन वही हाथी जब भगवान् बुद्ध के पास पहुँचा तो शांत हो गया। भगवान् बुद्ध द्वारा माथे पर मृदुल थाप लगाते ही वह हाथी एकदम नम्र एवं पालतू बन गया। चित्र में ऊपर देवदत्त और अजातशत्रु को भगवान् बुद्ध के प्रति षडयंत्र करते हुए दिखाया गया है। निचे मदमत्त गजराज के भय से घबरायी हुई राजरानियों का चित्रण है। रास्ता, दूकानें तथा किवाड बन्द करते घबराये लोग आदि छोटे-बड़े विवरणों से भरा यह पैनल कलाकार के निरीक्षण कौशल का परिचायक है। बुद्ध के सामने नत नलगिरि हाथी तथा उसके मस्तक को थपथपाते बुद्ध का चित्रण बड़ा भावपूर्ण है। अंत में बुद्ध को उपदेश देते हुए चित्रित किया गया है। प्रभावशाली रंग-योजना एवं बात-व्यवहार के अनुसार मानव आकृति की भाव-भंगिमा का चित्रण चित्रकार ने बड़ी कुशलता से किया है।

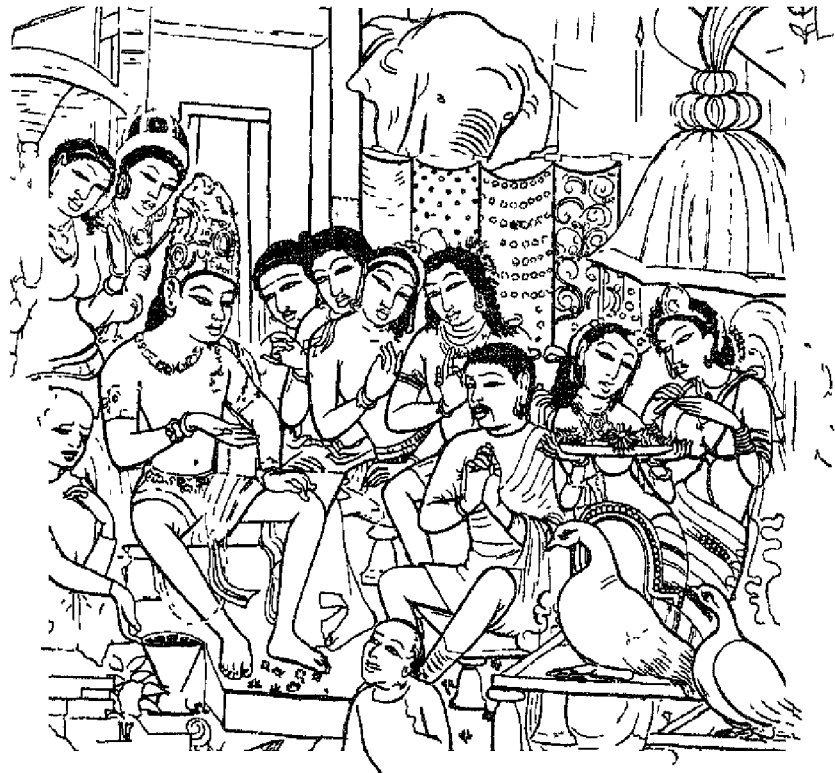
**षडदंत जातक**—मुख्य द्वार से मण्डप में प्रवेश करते ही बायी ओर की दीवार पर षडदंत जातक का चित्रण दिखायी पड़ता है। इस जातक कथा का अकन सातवाहनकालीन गुहा मंदिर क्र० स० 10 में हुआ है और उसी को यहाँ दुहराया गया है। इस कथा-चित्र को देखकर स्पष्ट आभास होता है कि कलाकार को वैसी सफलता यहाँ नहीं मिली है जैसा कि गुहा मंदिर क्र० स० 10 में दिखायी पड़ती है। इस चित्र का कुछ भाग फीका पड़ गया है तथापि मुख्य दृश्य एवं कथानक पर पर्याप्त प्रकाश पड़ता है। चित्र में बोधिसत्त्व को छह दातों वाले सफेद हाथी के रूप में जन्म लेकर अपनी रानी महासुभद्रा एवं क्षुद्रसुभद्रा के साथ जंगल में दिखाया गया है जहाँ साल वृक्ष से टक्कर के कारण क्षुद्रसुभद्रा पर लाल चींटी का गिरना और महासुभद्रा पर फूल गिरने की घटना घटती है। ऊपर बायी ओर रानी के महल का चित्रण शायद क्षुद्रसुभद्रा की वाराणसी की रानी बनने की आकांक्षा से सम्बन्धित है जिससे वह षडदंत से इस घटना का बदला ले सके। इसके बाद गज-समूह के साथ गजराज को झील में क्रीडा करते हुए तथा शिकारी सौनुत्तर को तीर चलाते हुए दिखाया गया है। षडदंत के दाँत का काटकर ले जाना, उसे रानी को दिखाना तथा रानी द्वारा राजा के हाथ में प्राण त्याग देने का अगला दृश्य भी बड़ा मार्मिक है।

**महाकपि जातक**—गवाक्ष से ऊपर वाला दृश्य महाकपि जातक का है। कथा कुछ इस प्रकार है। एक बार बोधिसत्त्व ने वानरराज के रूप में जन्म ग्रहण किया। वे अपने समूह के साथ गगातट के आम्रकुंज में रहते थे। बन्दरो ने उस आम्रकुंज में फल खाने के साथ खूब धमा-चौकड़ी मचायी जिसकी सूचना वहाँ के राजा ब्रह्मदत्त को मिली। राजा को यह अच्छा न लगा और उसने बन्दरो को पकड़ने के लिए एक दिन वहाँ शिकारी द्वारा जाल लगवा दिया। इस प्रकार बन्दर वहाँ फँस गये। यह देख बोधिसत्त्व रूपी महाकपि ने एक बाँस की सहायता से बन्दरों को वहाँ से निकालना चाहा लेकिन बाँस छोटा था इसलिए शेष भाग के लिए अपने शरीर का विस्तार कर उसका उपयोग किया अर्थात् उन्होंने अपने शरीर को बीच का पुल बना दिया और बन्दरो को अपने शरीर के ऊपर से गुजरते हुए भाग जाने का निर्देश दिया। बन्दर उनके शरीर पर से होते हुए भागने लगे। उसी वानर समूह में देवदत्त नामक बन्दर भी था जो महाकपि का प्रतिद्वन्दी था और उनसे चिढ़ता था। वह उनके शरीर से गुजरता हुआ इतनी जोर से कूदा कि उनका शरीर चूर हो गया। बोधिसत्त्व के इस त्याग को देखकर राजा ब्रह्मदत्त द्रवित हो उठे और उन्होंने वहाँ से बोधिसत्त्व को धीरे से कम्बल पर उतरने को कहा। बोधिसत्त्व रूपी महाकपि के

स्वस्थ होने पर उन्होंने उससे उपदेश ग्रहण किया। चित्र में दायी ओर नदी का दृश्य नि आगे राजा अपने धनुर्धारियों सहित घोड़े पर बैठा है। शिकारी बन्दरो पर धनुष से तीर हैं। ऊपर की ओर बन्दर महाकपि के तने शरीर पर से गुजरते हुए अपने प्राण बचा रहे राज-कर्मचारी महाकपि को उतारने के लिए कम्बल पकड़े हैं। इसके बाद कपि रूपी के द्वारा वाराणसी के राजा ब्रह्मदत्त को उपदेश देना आदि दृश्यों का बड़ी कुशलता से किया गया है।

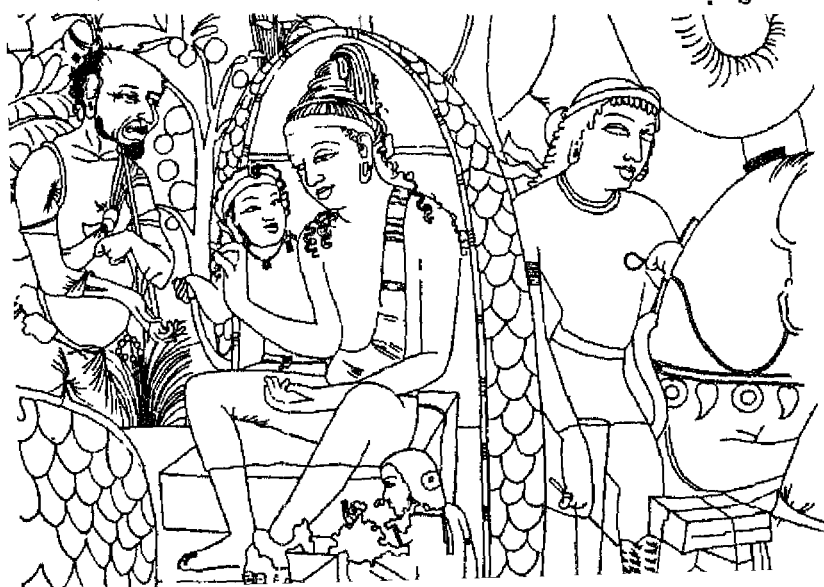
**हस्ति जातक**—दीवार के शेष भाग पर हस्ति जातक का अकन दिखायी पड़ता मंदिर क्र० सं० 16 में भी हस्ति जातक का चित्रण हुआ है जिसकी कथा का उल्लेख के प्रसंग में किया गया है। इस स्थान पर उक्त कथा के कुछ सदर्थ ही दिखायी पड़ते हैं। अधिकांश खराब हो गया है। मरे हुए गजराज का मांस निकालकर खाते हुए लोगो स्पष्ट है।

**हंस जातक**—इससे आगे बने हुए चित्र का विषय हंस जातक है। गुहा मंदिर क्र० महाहंस जातक की कथा चित्रित है। यह चित्र भी उसी कथा से सम्बन्धित लगता है। इसे एक दूसरी कथा से भी जोड़ने का प्रयास करते हैं जिसमें कमल सरोवर से शिकारी को पकड़ते हैं और उन्हें वाराणसी के राजा के हाथ बेच देते हैं। राजा बाद में उससे

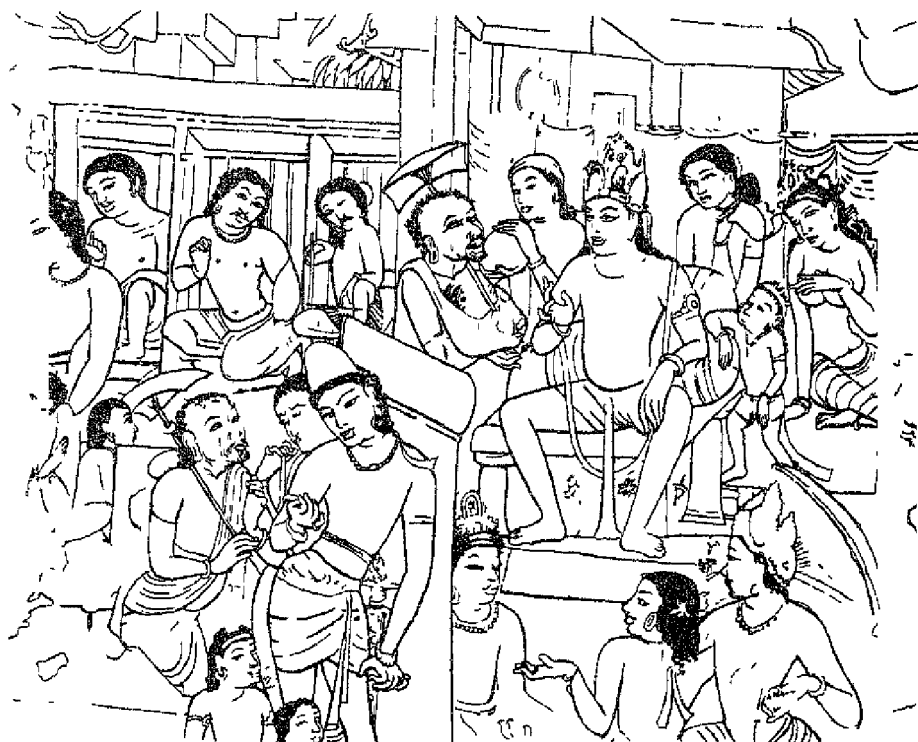


ग्रहण करता है। कथा जो भी हो, कमल सरोवर से उठते हुए हंसों का चित्रण बड़ा ही मनोहारी है। दूसरे दृश्य में वाराणसी के राजा-रानी अपने सभासदों के साथ बोधिसत्त्व रूपी हंस से उपदेश सुन रहे हैं। यह भित्तिचित्र भित्ति के साथ लगे कुड्यस्तंभ के ऊपरी भाग तक चित्रित है।

**विश्वंतर जातक (वेस्सन्तर)**—बोधिका की बायीं तरफ की दीवार का पूरा क्षेत्र विश्वतर जातक कथा के दृश्यों से भरा है। अजन्ता की कला-बोधिकाओं की दीवार पर इतने विशाल कला-कौशल की चित्रकारी केवल यहीं मिलती है। जातक कथा के अनुसार एक बार बोधिसत्त्व राजा ने विश्वतर के रूप में जन्म ग्रहण किया। स्वभाव से बहुत उदार एवं सम्वेदनशील होने के कारण विश्वतर ने दान दे देकर अपना राजकोष शीघ्र ही खाली कर दिया। यहाँ तक कि उन्होंने उस हाथी को दान में दे दिया जिसके कारण अकाल में भी वर्षा होती थी। इससे जनक्रोध बढ़ा और राजा को राज्य छोड़कर जाना पड़ता है। लेकिन उनकी दान देने की प्रवृत्ति यही समाप्त नहीं होती और आश्रम में रहते हुए भी वे अपनी सम्पत्ति, आभूषण तथा बच्चों और पत्नी को दान में दे देते हैं। लालची ब्राह्मण जूजक राजा के पुत्रों को बेचने निकलता है जिसे विश्वंतर के पिता खरीद लेते हैं और उन्हें अपने सरक्षण में ले लेते हैं। राजा की पत्नी जिस शक्र नामक ब्राह्मण को दान में दे दी गयी थी वे स्वयं इन्द्र थे जो विश्वंतर की परीक्षा ले रहे थे। वे उनकी दयालुता से प्रसन्न हो सब-कुछ उन्हे लौटा देते हैं। इस प्रकार विश्वतर अपनी पत्नी भाद्री के साथ अपने राज्य में लौटता है। प्रस्तुत भित्तिचित्र के अंकन में तत्कालीन कलाकारों ने अपने कला-कौशल का अच्छा परिचय दिया है। चित्र की सशक्त योजना के अतिरिक्त पात्रों की चारित्रिक विशेषतानुसार उनके मुद्राओं और भावों के अंकन में चित्रकार विशेष रूप से सफल हुआ है। इन चित्रों को खकर यह स्पष्ट कहा जा सकता है कि मानव शरीर संरचना और शारीरिक अवयवों के अंकन चित्रकार को महारत हासिल थी। चित्र में विश्वतर के रूप में बोधिसत्त्व का जन्म लेना, राज्य हाथी को दान में देना, राज्य से बिदा लेना, चार अश्वों से युक्त रथ में बैठकर नगर से गुजरना, आश्रम में निवास, लालची ब्राह्मण को दान देना आदि प्रसंगों को चित्रकार ने बड़ी कुशलता से







चित्रित किया है। लोभी ब्राह्मण जिसका एक दाँत टूटा हुआ है, का चित्रण बड़ा ही प्रभावशाली एवं आकर्षक है। चरित्र-चित्रण-कौशल इस समय अपनी सीमा छू गया है। विस्तृत भित्तिचित्र का आदर्श यहाँ देखने को मिलता है। यद्यपि चित्र अच्छी अवस्था में नहीं है फिर भी चित्रों का विवरण स्पष्ट है।

**सुतसोम जातक**—अतराल की बायीं ओर की भित्ति तथा बायीं ओर के पिछले बरामदे की कोठरी के ऊपरी भाग पर इस जातक कथा का चित्रण दृष्टिगत होता है। जातक कथा के अनुसार राजा सुदास एक बार जंगल में शिकार खेलने जाता है। वहाँ वह अपने सहयोगियों से बिछुड़ जाता है। जंगल में अकेला थका-हारा वह एक स्थान पर सो जाता है। उसी समय एक सिंहनी आती है और उसका तलुआ चाटकर उसे उठाती है। राजा उसके इस व्यवहार से भयमुक्त हो कुछ दिन उसके साथ रहता है। जंगल में सिंहनी को राजा से एक पुत्र प्राप्त होता है जिसे वह अपनी पीठ पर लेकर राजमहल आती है। सिंहनी पुत्र होने के कारण सौदास की मनुष्य मांस खाने की वृत्ति बनी रही। जब लोगो को उसकी इस वृत्ति का पता चलता है तो लोग उससे इस आदत को छोड़ने का अनुरोध करते हैं। सौदास राजा बनता है और अपनी मनुष्य मांस भक्षण की प्रवृत्ति को नहीं छोड़ पाता जिससे नाराज हो उसे देश निकाला दे दिया जाता है। सौदास जंगल में रहकर यात्रियों को पकड़-पकड़कर खाता रहता है। बोधिसत्त्व कुरु राज्य के राजकुमार सुतसोम के रूप में जन्म लेते हैं। एक दिन वह सुतसोम को पकड़ लेता है। बोधिसत्त्व ने उसे उपदेश दे उसके इस मांस खाने की घृणित आदत को छुड़वा दिया। भित्तिचित्र में कथा दायीं ओर के निचले चित्र से प्रारम्भ होती है जहाँ सुदास शिकार पर जाता है और जंगल में अपने सहयोगियों से

विछड़ जाता है। घोड़े पर सवार राजा को विभिन्न शस्त्रास्त्रों एव वस्त्राभूषण दिखाया गया है। ऊपर की ओर शिकारी कुत्ते हरिण के पीछे दौड़ते हुए चित्रित अगले दृश्य में राजा अकेले निद्रानिमग्न है और एक सिंहनी वहाँ आकर उनका पै इसी के कुछ ऊपर सिंहनी के साथ राजा को बैठे हुए चित्रित किया गया है। ऊपर बाजार से होते हुए महल के द्वार की ओर बढ़ती सिंहनी, जिसकी पीठ पर उसका लोम आश्चर्य से देख रहे हैं। सबसे दायी ओर गोद में बालक लिये राजा तथा सि है। नीचे सौदास को शस्त्राभ्यास करते हुए दिखाया गया है। उसकी बायी ओर राज्याभिषेक तथा मनुष्य मांस भक्षण का चित्र दिखायी पड़ता है। कुछ ऊपर सौदास भागा एक व्यक्ति तथा सौदास से अपनी आदत छोड़ने की प्रार्थना करते हुए लोग नीचे सौदास पर आक्रमण करते सैनिकों को अंकित किया गया है। बायी ओर बा के बन में रहने का दृश्य है जो धुंधला होने के कारण स्पष्ट नहीं है। इसके बाद सुतसोम द्वारा पकड़ने का दृश्य है जिसमें सुतसोम को सौदास के कंधे पर बैठे हुआ है। सौदास के हृदय परिवर्तन का प्रस्तुत दृश्य बड़ा ही प्रभावशाली है। चित्र का 2 वर्ष पहले रासायनिक प्रयोग से स्पष्ट हुआ है। आर्यसूर जातक तथा पालि जातक में बहुत अंतर दिखायी पड़ता है। पालि जातक में सौदास के पूर्वजन्म में यक्ष होने के भक्षी होने की बात कही गयी है।

**बुद्ध जीवन के दृश्य**—प्रकोष्ठ की बायी दीवार पर भगवान् तथागत अपनी म देते हुए चित्रित हैं। साधु-सन्त्यासी के मध्य बुद्ध का प्रवचन, उनका पृथ्वी पर उ दृश्य पूर्ण होते हुए भी एक कथा-सूत्र में बँधे हुए हैं। कथा की निरंतरता इस चित्र है। गर्भगृह के दोनों ओर क्रमशः राहुल की दीक्षा तथा श्रावस्ती का चमत्कार चि



से राहुल का दीक्षा सम्बन्धी चित्र अत्यन्त भव्य तथा सर्वोत्तम है। इस चित्र को विश्व के कला समीक्षकों ने 'माँ एव शिशु' के रूप में भूरि-भूरि प्रशंसा की है। राजकुमार गौतम का बुद्धत्व प्राप्त करने के बाद कपिलवस्तु में आगमन होता है। उनकी पत्नी यशोधरा राहुल को अपना दायभाग माँगने को प्रेरित कर महल के द्वार तक लाती है। भगवान् तथागत के महान् एव भव्य व्यक्तित्व के सामने दोनों आविर्भूत खड़े रह जाते हैं। बुद्ध अपना भिक्षापात्र आगे करते हैं। यशोधरा के पास और है ही क्या ? वह अपने जीवन के टुकड़े राहुल को आगे कर देती है। चित्रकार ने उक्त संदर्भ को लेकर यशोधरा के भावों का अद्वितीय चित्रांकन किया है। रेशमी वस्त्र धारण किये तथागत के मुखमण्डल पर विश्वकरुणा और शाश्वत प्रेम की अद्भुत आभा दिखायी पड़ती है। बुद्ध यशोधरा और राहुल से कई गुना बड़े आकार में दिखाये गये हैं। यह उनकी आध्यात्मिक गुण गरिमा और महानता का प्रतीकात्मक अंकन है। यशोधरा की मर्मन्तक करुणा और राहुल की द्वन्द्वात्मक स्थिति को चित्रकार ने इस खूबी के साथ प्रकट किया है कि दर्शक ठगा-सा देखता ही रह जाता है। यह चित्र अपने अनुपम अभिव्यक्ति में बेजोड़ है और इसकी जितनी भी प्रशंसा की जाय कम है।

**शरम जातक**—प्रकोष्ठ द्वार के दाहिनी ओर यह जातक कथा चित्रित है। एक बार बोधिसत्त्व ने हरिण के रूप में जन्म लिया। वे एक वन में अपने साथियों के साथ निवास करते थे। एक बार वाराणसी के राजा ने शिकार में उनका पीछा किया और एक गहरे गड्ढे में घायल हो गिर पड़ा। हरिण जानता था कि वह राजा के भार को नहीं उठा पायेगा इसलिए उसने पत्थर उठा-उठाकर भार ढोने का अभ्यास किया और अंत में राजा को अपनी पीठ पर बैठा उन्हे उस गड्ढे से बाहर निकाला। चित्र में शिकारी राजा के अंकन के बाद दायी ओर शरम मृग का पत्थर उठाने का दृश्य है। अंतिम दृश्य में वह राजा को अपनी पीठ पर बैठाकर गड्ढे से बाहर ला रहा है।

**मातृपोषक जातक**—पिछली दीवार के निचले हिस्से पर मातृपोषक जातक के कथा-संदर्भ चित्रित हैं। एक बार बोधिसत्त्व एक अधी हथिनी के पुत्र के रूप में श्वेत हाथी के रूप में अवतरित हुए। वे अपनी अधी माँ की सेवा शूश्रूषा में सदैव सलग्न रहते थे। एक बार एक आदमी जंगल में भटक गया। उदार वृत्ति के कारण वे उसे अपनी पीठ पर बैठाकर जंगल के बाहर तक छोड़ आये परन्तु उस कृतघ्न व्यक्ति ने वाराणसी के राजा से उसकी चर्चा की और उनका पता दे उन्हे पकड़वा दिया। मातृपोषक अपनी अधी माँ के पालन-पोषण और कुशल-क्षेम की चिन्ता में अन्न-जल का त्याग कर दिया। राजा को जब इस बात का पता चला तो वह उनके पास आया और अन्न-जल त्याग करने का कारण पूछा। जब मातृपोषक ने राजा को बताया कि उसके माता-पिता अन्धे हैं और वह उन्हे बिना खिलाये कुछ नहीं खाता यह सुन दयालु राजा द्रवित हो उन्हे मुक्त कर दिया। मातृपोषक दौड़ते हुए अपनी माँ के पास पहुँचते हैं। माँ को खाना खिला उसे नदी में स्नान कराते हैं और इस प्रकार उसकी सेवा में सलग्न हो जाते हैं। चित्र में हाथी के रूप में बोधिसत्त्व का पकड़ा जाना, हाथी का उपोषण, राजा को हाथी पर दया आना और गजमुक्ति आदि के दृश्य चित्रित किये गये हैं। हाथियों के कार्य-व्यापार तथा उनकी प्रकृति का चित्रण इस चित्रमाला में बड़े ही प्रभावशाली रूप में किया गया है।

**मत्स्य जातक**—शरम जातक के आगे मत्स्य जातक का चित्रांकन दिखायी पड़ता है। एक बार बोधिसत्त्व मछली के रूप में जन्म लेते हैं

सूखा पड़ जाता है पानी की कमी के

गरण पक्षी आसानी से उनका शिकार करने लगे। इस प्रकार पानी के अभाव में तारने लगीं। बोधिसत्त्व इन्द्र से वर्षा करने के लिए प्रार्थना करते हैं जिससे उनके बन्धु-मान बच सके। मत्स्य की प्रार्थना पर इन्द्र वर्षा करते हैं इस प्रकार मछलियों के जीवने होती है। चित्र में इस कथा का केवल एक अंश मात्र ही बचा है जिसमें एक बड़ी-छोटी मछलियों को घेरते हुए तथा पक्षियों से युक्त सरोवर का चित्रण स्पष्ट है।

**श्याम जातक ( साम जातक )**—आखिरी गुहा के दरवाजे के नीचे श्याम जातक चित्र का अकन प्राप्त होता है। ऊपर के भाग में कमल सरोवर के तट पर मटके सहित चित्राकन है। निचले भाग में श्याम अपने अर्धे माता-पिता को काँवर में ले जाता हुआ दिखाया है। इसके बाद आहत श्याम को उठाकर ले जाते हुए राजा को चित्रित किया गया है। राजा को उपदेश देते हुए बोधिसत्त्व श्याम का अकन है। इस जातक कथा का चित्रण गुहा मंदिर में भी प्राप्त होता है। यह जातक कथा श्रवणकुमार की कथा से बहुत-कुछ मिलती है।

**महिष जातक**—श्याम जातक के आगे महिष जातक की कथा का चित्राकन प्राप्त है। जातक कथा के अनुसार एक बार बोधिसत्त्व महिष के रूप में जन्म लेते हैं। स्वभाव के कारण एक बंदर उन्हें बड़ा तंग करता था लेकिन वे उससे कुछ न बोलते वहाँ एक अन्य भैंसा आता है और अपने स्वभाव के अनुसार बन्दर उसे छेड़ता है। वह भैंसा क्रोधित हो उसे अपनी सींग से उछालकर जखमी कर देता है। चित्र के निचले भाग में महिष की आँखों को बन्द करता हुआ बन्दर चित्रित है। ऊपर दूसरे महिष द्वारा सींग से बन्दर के चेहरे पर भय का अकन बड़ी कुशलता से किया गया है।

**सिंहलावदान**—मंडप की दाहिनी दीवार पर अगले भाग का अकन सिंहलावदान चित्रित है। 'महावस्तु' और 'दिव्यावदान' में सिंहलावदान की कथा मिलती है। इस कथा चित्रित कथा से कुछ अलग है। इस कथा का कुछ भाग वलाहस्य जातक से भी



चित्र के अनुसार उपर्युक्त संदर्भों का आधार लेकर कथा इस प्रकार बनती है। सिंहल के साथ यात्रा पर निकले पाँच सौ यात्रियों का जहाज दुर्घटना-ग्रस्त हो जाता है। किसी तरह बचकर कुछ व्यापारी सिंहल के साथ राक्षसियों के द्वीप में पहुँच जाते हैं जहाँ राक्षसियाँ सुन्दर रूप धारण कर उन्हें लुभाती हुई चित्रित की गयी हैं। उड़नेवाले घोड़े के रूप में बोधिसत्त्व वहाँ पहुँचकर सिंहल को आने वाले संकट के प्रति सचेष्ट करता है तथा उसे अपनी पीठ पर बैठाकर उसके घर पहुँचा देता है। द्वार के निकट सिंहल बोधिसत्त्व के सामने घुटने के बल बैठा आभार प्रकट करते हुए अंकित है। शेष यात्रियों को राक्षसियाँ खा जाती हैं। एक राक्षसनी अपने बच्चे के साथ सिंहल का पीछा करती उसके घर पहुँच जाती है तथा अपने को उसकी पत्नी बताती है। सिंहल द्वारा अपमानित कर निकाले जाने पर वह राजा के पास फरियाद लेकर पहुँचती है। राजा उस पर मुग्ध हो जाता है और लोगो के मना करने पर भी उसे अपने महल में रख लेता है। वह राक्षसनी धीरे-धीरे महल के लोगों को खाने लगी और अन्त में महल का दरवाजा बन्द कर राजा सहित सब को खा गयी महल पर गिद्धों को मँडराते देख सिंहल सीढी द्वारा महल में पहुँचता है और उस राक्षसनी को मारकर महल को मुक्त करता है तथा वहाँ का राजा बनता है। ताम्रपर्णी द्वीप पर आक्रमण कर वहाँ से भी नर माँस भक्षी राक्षसियों को मार भगता है। उस द्वीप का नाम सिंहल द्वीप हो जाता है। सूक्ष्म विवरण के साथ रग-रेखाओं की भाषा में वर्णित उक्त कथाचित्र सभी दृष्टिकोण से एक सर्वश्रेष्ठ कृति है।

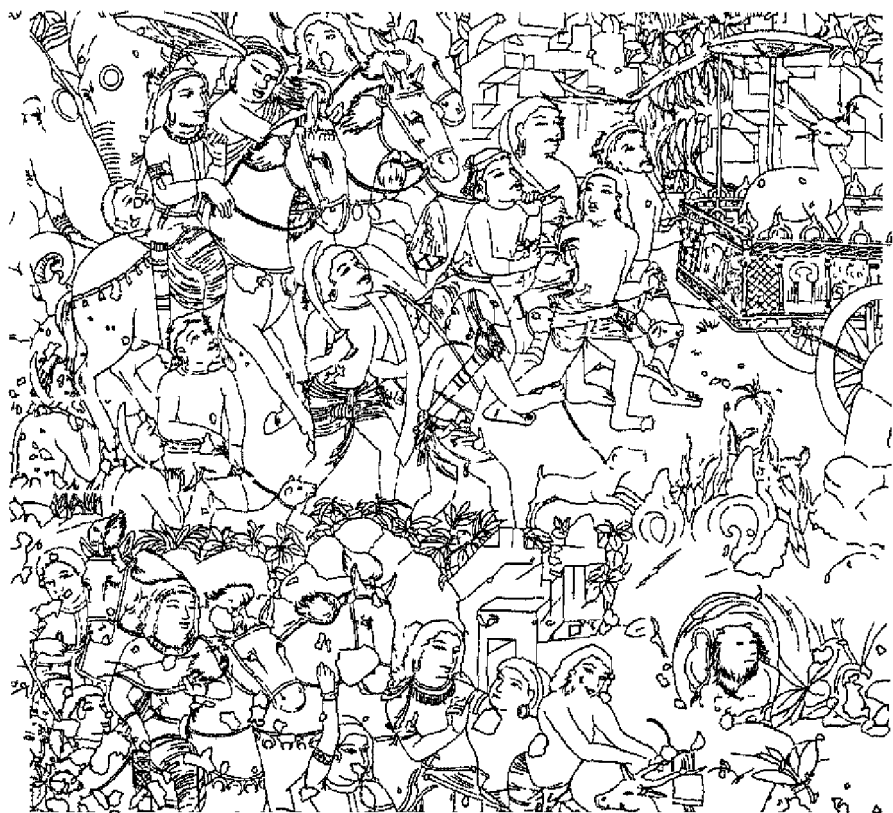
**प्रसाधिका**—इसके आगे कुड्यस्तभ पर 'प्रसाधन' चित्र है। चेहरे पर अनुपम गरिमा लिये हुए त्रिभंग मुद्रा में खड़ी शृंगार-नायिका प्रसाधन कार्य में निमग्न है। उसके बायें हाँथ में एक गोल दर्पण है जिसमें वह अपना मुख देख रही है। स्त्री अत्यन्त सीमित वस्त्रों तथा विविध आभूषणों से अलंकृत है। शृंगार-नायिका के बगल में दो परिचारिकाएँ तथा एक कुब्ज सेवक को अंकित किया गया है। बायें ओर की परिचारिका चामरधारिणी तथा दायें ओर की प्रसाधन सामग्री लिये हुए दिखायी गयी है जो नायिका के प्रसाधन में सहायता पहुँचा रही हैं। प्राकृतिक पृष्ठभूमि चित्र को विशेष गरिमा प्रदान करती है। कायिक सौन्दर्य को छाया-प्रकाश के माध्यम से व्यक्त कर कलाकार ने अपनी अद्भुत प्रतिभा का परिचय दिया है। यह अजन्ता का बहुचर्चित चित्र है।

**शिबि जातक**—इसके आगे शिबि जातक का चित्रण दिखायी देता है। यह जातक पालि जातक पर आधारित है तथा गुहा मंदिर क्र० सं० 1 की कथा से भिन्न है। कथा के अनुसार राजा शिबि ने किसी के माँगने पर अपने शरीर का कोई अंग दान देने की प्रतिज्ञा की थी। शक्र (इन्द्र) उसकी परीक्षा लेने हेतु रूप बदलकर उसकी आँखों की माँग की। राज्य प्रमुखों के मना करने पर भी राजा शिबि अपनी आँखें निकालकर उसे दान में दे दिया। शक्र उसके इस त्याग को देखकर उसकी आँखें पुनः लौटा दीं। प्रथम दृश्य में शिबि अपने दरबार में बैठकर प्रतिज्ञा करते हुए चित्रित किया गया है। दायें ओर अपनी आँखें निकालकर दान दे देने के बाद असह्य पीडा को झेलते हुए शिबि को दिखाया गया है। ऊपर स्वर्ग में कमल पर बैठे शक्र तथा शिबि का अकन मिलता है। पहले दृश्य के ऊपर समारोहपूर्वक शिबि को लौटते हुए दर्शाया गया है। इस चित्रकथा में मनुष्याकृतियों की भावभंगिमा का सुन्दर चित्रण हुआ है।

**क्रक्ष जातक**—इस कथा का चित्रण मण्डप के भीतरी दीवार पर बने दो गवाक्षों के बीच में मिलता है। यद्यपि यह चित्र काला पड गया है फिर भी कथा की प्रमुख घटनाओं को पहचाना जा सकता है। इस जातक कथा में रीठ के रूप में जन्मे बोधिसत्त्व द्वारा मृग की रक्षा की कथा का वर्णन है। शिकारी द्वारा फैलाये गये जाल में फँसे हुए मृगों की मुक्ति के अपने स्वयं के प्राणों

के मूल्य पर करते हैं। दृश्य में शिकारी, उसके द्वारा फैलाये गये जाल में फँसे हरिण तथा भालू एवं पशुओं पर बाण चलाता शिकारी का चित्र अस्पष्ट होते भी पहचाने जा सकते हैं।

**न्यग्रोधमृग जातक**—द्वार तक के शेष भाग में न्यग्रोध मृग जातक का चित्रण मिलता है। इसके पहले के कुछ दृश्यों को कुछ विद्वानों ने रुरु जातक से जोड़ा है लेकिन ऐसा लगता है कि ये सब एक कथामाला से ही सम्बन्धित हैं। कथा के अनुसार एक बार बोधिसत्त्व ने न्यग्रोध मृग के रूप में जन्म ग्रहण किया। पाँच सौ के अपने कुटुम्ब के साथ वे एक जंगल में रहते थे। पास ही शाखामृग का कुटुम्ब था। वाराणसी का राजा शिकार तथा मृगमास का शौकीन था। एक दिन शिकार में न्यग्रोध मृग तथा शाखामृग दोनों उसके पकड़ में आ गये लेकिन उनके सुनहरे एवं आकर्षक रूप को देखकर राजा उन्हें मुक्त कर देता है। राजा आगे चलकर शिकार द्वारा बड़ी मात्रा में मृगों का वध न करे इस उद्देश्य से उन दोनों ने मिलकर यह निश्चय किया कि बारी-बारी से एक हरिण प्रतिदिन राजा के पास भेजा जाय। एक दिन एक गर्भिणी हरिणी की बारी आयी। दयालु न्यग्रोध मृग उसके स्थान पर स्वयं राजमहल में जा पहुँचा। राजा को इस बात का पता चला तो उसके त्याग से प्रभावित हो न केवल उसे बल्कि जंगल के समस्त चरावर को अभयदान दे दिया। बाद में राजा ने स्वयं बोधिसत्त्व से उपदेश ग्रहण किया। यद्यपि चित्र का निचला हिस्सा अत्यधिक क्षतिग्रस्त हो गया है फिर भी चित्र के घटनाक्रम को पहचानना कठिन



नहीं है। चित्र के निचले भाग में उपवन में मृगों का अंकन दिखायी पड़ता है। ऊपरी भाग में राजा के महल में बध के लिए उद्यत मृग का चित्रण दृष्टिगत होता है। राजसेवक द्वारा इसकी सूचना राजा के पास पहुँचाना और राजा द्वारा समस्त प्राणियों को अभयदान देने का दृश्य सुसम्बद्ध है। इसके बाद के चित्र में सिंहासन पर बैठे बोधिसत्त्व को भूमि पर बैठे राजा-रानी उपदेश देते हुए दर्शाया गया है। गवाक्ष के ऊपर के चित्र में स्तूप के पास खड़े बोधिसत्त्व के आगे कृतज्ञता प्रकट करते हुए पशु-पक्षियों के समूह का अंकन बड़ा ही प्रभावशाली है।

**अलंकरण**—मण्डप में अनेक स्थानों पर नाना प्रकार के अलंकरण अभिप्रायों का चित्रण प्राप्त होता है। छत पर अनेक वृत्तों में एक के बाद एक आलेखन दिखायी पड़ते हैं जिनमें मध्य भाग में निर्मित छह नारी आकृतियों को नृत्य करते हुए दिखाया गया है। यद्यपि इन छह आकृतियों के छह हाथ हैं लेकिन उन्हें इस कौशल से बनाया गया है कि ऐसा लगता है जैसे बारहों हाथ हो। बरामदे की छत का चित्रण आज भी बहुत सुन्दर, चमकदार और ताजा दिखायी पड़ता है और ऐसा लगता है कि चित्रकार ने उन्हें अभी बनाकर बस अपने ब्रश को धोया ही है।

### गुहा मंदिर क्र. सं. 18

इस गुहा मंदिर का निर्माण केवल बाह्य मण्डप (शिलाश्रय) के रूप में हुआ है। सम्भवतः इसका प्रयोजन अगले चैत्य मंदिर में पहुँचने के लिए सुरक्षित मार्ग के रूप में रहा हो। इसकी लम्बाई 19'-4" तथा गहराई 8'-10" है। इसमें दो अठपहले स्तम्भ भी निर्मित हैं।

### गुहा मंदिर क्र. सं. 19

यह गुहा मंदिर चैत्य स्थापत्य कला का आदर्श उदाहरण है। यह चैत्य मंदिर पाँचवीं तथा छठी सदी के सन्धिकाल में निर्मित हुआ है जबकि 10 एवं 9 क्रम संख्या के चैत्य-मंदिरों का निर्माण-काल ईसा पूर्व दूसरी सदी है। समय के इतने बड़े अन्तराल के कारण दोनों के स्थापत्य में भी अन्तर दृष्टिगत होता है।

यह चैत्य मंदिर अजन्ता गुहा समूह में सबसे छोटा है। इसकी लम्बाई 46', चौड़ाई 24' तथा ऊँचाई 24'-4" है। आकार में छोटा होते हुए भी इसके विभिन्न अंगों का निर्माण सानुपातिक एवं भव्य है। इसे महायान-कालीन शैल चैत्यगृह का श्रेष्ठतम उदाहरण कहा जा सकता है। यद्यपि इसकी योजना हीनयान चैत्यगृहों के समान है लेकिन बुद्ध का मानवी रूप में अंकन तथा शिल्पांकन, काष्ठशिल्प का शैलशिल्प में रूपान्तर एवं महायान विचारधारा के अन्तर्गत हुई प्रगति और परिवर्तन को भलीभाँति प्रस्तुत करता है। यहाँ स्थापत्यकला, मूर्तिकला एवं चित्रकला का सुन्दर एवं कलात्मक समन्वय दिग्दर्शित होता है।

यह चैत्यगृह पूर्णरूपेण पत्थर काटकर बनाया गया है। इसका गृहमुख अत्यन्त भव्य एवं आकर्षक है। ऊपरी भाग में एक विशाल चैत्यवानायन है जिसके दोनों ओर यक्षों को उकेरा गया है। प्रवेशद्वार तक हम दो स्तम्भों पर आधारित एक मण्डप से होकर पहुँचते हैं। इसमें एक चौकोर मण्डप (गर्भगृह), अर्द्धवृत्ताकार स्तूप स्थल और अगल-बगल दो गलियारे हैं। मण्डप और स्तूप को घेरे हुए 17 स्तम्भ बड़े ही कलात्मक रूप से उकेरे गये हैं। इन स्तम्भों के शीर्षों का मध्य भाग आसनस्थ बुद्धों से युक्त है। स्तम्भों के ऊपरी भाग में कोष्ठक निकाले गये हैं जिन पर आद्योपान्त चौड़ी तथा नकाशीदार मेहराबें निर्मित हैं। पूर्व चैत्य गृहों में प्रयोग होनेवाले काष्ठ-शिल्प का अनुकरण पत्थर तराशकर किया गया है जिसे छत की तीलियों और धनियाँ तथा स्तूप की छत्रावली में लक्षित किया जा सकता है। गोल गुम्बद की भाँति स्तूप एक ऊँचे चबूतरे पर

अवस्थित है। स्तूप के सामने की ओर ऊँचे चौखटे के भीतर वृत्ताकार आले में बुद्ध की खडगासन प्रतिमा तथा द्वार के दोनो ओर की दीवारों पर कई आसनों में बुद्ध प्रतिमा तथा स्थानक मूर्तियाँ दिखायी पड़ती हैं।

सम्पूर्ण गुहा मंदिर कभी अत्यन्त सुन्दर चित्रो एवं आलेखनो से सुसज्जित रहा होगा। अब केवल कुछ ही चित्र बचे हैं। राहुल का दायभाग माँगती यशोधरा से भिक्षा माँगते तथागत बुद्ध तथा छत एवं अन्य स्थानों पर पशु-पक्षियों एवं लतापत्रकयुक्त आलेखनो के सुन्दर अभिप्राय दिखायी पड़ते हैं।

### गुहा मंदिर क्र. सं. 20

यह एक छोटा विहार गृह है। द्वारमण्डप कुछ सीढ़ियों से युक्त ऊँचाई पर बनाया गया है जो दो पूर्ण एवं दो कुड्य स्तम्भों (दीवार के साथ बने अर्द्धस्तम्भ) पर आधारित हैं। स्तम्भ शीर्ष पर हर ओर शालभजिका उकेरी गयी है। द्वारमण्डप के दोनों ओर दो-दो कोठरियाँ निर्मित हैं। सभामण्डप की चौड़ाई 28'-2", गहराई 25'-4" तथा ऊँचाई 12'-6" है। सभामण्डप में स्तम्भ नहीं है। अन्तराल सभामण्डप में आगे की ओर बढ़ा है जो दो स्तम्भों पर आधारित है। गर्भगृह की पिछली दीवार पर धर्मचक्र प्रवर्तन मुद्रा में बुद्ध, परिचारको तथा उड़ते गंधर्वों से युक्त उत्कीर्ण किये गये हैं। सभामण्डप के अगल-बगल कोठरियाँ बनी हैं जो अपूर्ण स्थिति में हैं। इस गुहा मंदिर के एक लेख के अनुसार यह 450 से 525 ई० के मध्य निर्मित मानी जाती है।

यह गुहा मंदिर भी पूर्ण रूप से चित्रित था जिसके अधिकांश चित्र नष्ट हो गये हैं। आलेखनो के कुछ भग स्पष्ट हैं।

### गुहा मंदिर क्र. सं. 21

अजन्ता के अन्य विहार मण्डपों की भाँति इस विहार गृह का भी निर्माण हुआ है। अनेक स्तम्भों से युक्त द्वार-मण्डप के प्रकोष्ठो की रचना कुछ अलग तरह की है। इसका बरामदा नष्ट हो गया है लेकिन दोनों सिरों पर स्थित दीवार से लगे अर्द्धस्तम्भों को देखने से प्रतीत होता है कि इसके स्तम्भ विधिवत अलंकृत रहे होंगे। मकराकृत सयोजन में कमल-पुष्पो एवं रत्न-प्रतीको के अलकरणों से ये सुसज्जित हैं। बायीं ओर के मण्डप में यक्षों से घिरे नागराज दम्पति तथा दाये मण्डप में परिचरों के साथ हारीति का अकन दृष्टिगत होता है। सभा-मण्डप लगभग चौकोर है जो 51 फीट गहरा है। सभामण्डप में कुल 12 स्तम्भ हैं जो बहुत-कुछ गुहा क्र० सं० 1 के समान ही निर्मित हैं लेकिन उतने उत्कृष्ट नहीं हैं। सभामण्डप में सामने अन्तराल एवं गर्भगृह खोदे गये हैं तथा अगल-बगल दो-दो कोठरियाँ और निर्मित की गयी हैं। सभामण्डप के दायें-बायें दीवारों पर 5-5 कोठरियाँ निर्मित हैं। गर्भगृह में चामरधारियों के मध्य धर्म चक्र प्रवर्तन मुद्रा में भगवान् बुद्ध को प्रतिष्ठित किया गया है।

यह गुहा मंदिर भी कभी सम्पूर्ण रूप से चित्रित रहा होगा लेकिन अब केवल कुछ स्थानो पर ही चित्राकन के चिह्न दृष्टिगत होते हैं।

### गुहा मंदिर क्र. सं. 22

यह एक छोटा विहार गृह है जो यहाँ कुछ ऊँचाई पर उत्खनित है। सँकरे बरामदे में दो खण्डित स्तम्भ दृष्टिगत होते हैं। प्रवेश-द्वार अलंकृत है। सभामण्डप साढ़े सोलह फीट वर्गाकार है तथा इसकी ऊँचाई नौ फीट है। इसमें अन्तराल का अभाव है तथा कोठरियाँ अपूर्ण हैं। गर्भगृह में प्रलम्ब पाद्वासन में बैठे भगवन् बुद्ध की प्रतिमा उकेरी गयी है यहाँ पर दायीं भित्ति पर मंत्रैय ज्ञानेन सात मानुषी बुद्ध आकृतियाँ चित्रित हैं।



### गुहा मंदिर क्र. सं. 23

यद्यपि यह विहार अपूर्ण स्थिति में है फिर भी पुरोभाग (बरामदे) के खम्भे तथा प्रकोष्ठ मण्डप कलाकारों के कौशल का आदर्श प्रस्तुत करते हैं। सभामण्डप 50' 5" चौड़ा तथा 51' 8" गहरा है। इसकी ऊँचाई 12' 4" है। बरामदे, सभामण्डप एवं प्रकोष्ठ मण्डपों के स्तम्भ विभिन्न पुष्पो, पशु-पक्षियों तथा मानव आकृति के साथ सुन्दर अलंकरणों से सुशोभित हैं। द्वार पर नाग द्वारपाल का उद्वेक्षण आकर्षक है। यहाँ के भित्ति स्तम्भों की शोभा देखते ही बनती है।

### गुहा मंदिर क्र. सं. 24

यह एक अधूरा विहार मंदिर है। यदि यह पूरा हो पाता तो निःसदेह अजन्ता गुहा-समूह में यह श्रेष्ठ होता। बीस स्तम्भों से युक्त एक विस्तृत सभामण्डप (75 फीट गहरा) की योजना बनायी गयी थी जिसका मात्र एक स्तम्भ ही पूर्ण हो सका। प्रवेशद्वार, स्तम्भशीर्ष, वातायनों आदि पर की गयी नक्काशी देखते ही बनती है। गर्भगृह में प्रलंबपादासनस्थ भगवान् बुद्ध की प्रतिमा प्रतिष्ठित है। इस गुहा का केवल बाहरी बरामदा ही पूरा हो पाया है जिसे देखकर यह सहज ही अनुमान लगाया जा सकता है कि यदि यह पूर्ण हो पाता तो समूचे समूह में यह विहार गृह सर्वश्रेष्ठ होता।

### गुहा मंदिर क्र. सं. 25

यह एक अर्द्धसमाप्त विहार है जो कुछ ऊँचाई पर उत्खनित है। द्वार-मण्डप दो पूर्ण और दो अर्द्धस्तम्भ (कुड्य स्तम्भ) पर टिका हुआ है जिसके बायीं ओर एक कोठरी है जिसके अन्तर्गत एक कोठरी और उत्खनित की गयी है। सभामण्डप लगभग 26 फीट गहरा चौकोर है। यहाँ गर्भगृह या कोठरी की रचना नहीं हुई है।

### गुहा मंदिर क्र. सं. 26

यह चैत्य मंदिर 19वें चैत्य से बड़ा है इसकी गहराई 68 फीट, चौड़ाई 36 फीट एवं ऊँचाई 31 फीट है। यह चैत्य मंदिर 19 के कुछ बाद का है और चैत्यकला के विकास में एक लक्षणीय मोड़ प्रस्तुत करता है। इसकी स्थापत्य रचना-व्यवस्था और योजना 19वें चैत्य के सदृश है। इस चैत्य मंदिर का अलंकरण अधिक सघन, समृद्ध और सूक्ष्म है। पूजा केन्द्र स्तूप पर समृद्ध नक्काशी देखने योग्य है। सामने की ओर चौकोर स्थान पर प्रलम्बपाद आसन में बुद्ध मूर्ति को उत्कीर्ण किया गया है। इस चैत्य को देखने से यह बात स्पष्ट हो जाती है कि उपासकों और भक्तों के पूजा-पद्धति विषयक दृष्टिकोण में पहले से अधिक परिवर्तन आ गया। यही नहीं, विभिन्न प्रकार की आकृतियों और मूर्तियों को उत्कीर्ण करके बाहर और अन्दर के प्रत्येक स्थान को अलंकृत और सुशोभित करने की प्रवृत्ति दिखायी पड़ती है।

कामदेव द्वारा बुद्ध को मोहित करने का प्रसंग इस मण्डप के शिल्पो में एक प्रमुख शिल्प है। वस्तुतः यहाँ के शिल्प अभिव्यक्ति में उन चित्रों के समरूप हैं जिनमें रंग और रेखाओं द्वारा मनुष्य के सूक्ष्म भावों को प्रदर्शित किया गया है। बायीं दीवार पर बुद्ध के महानिर्वाण का दृश्य है जिसमें बुद्ध को निर्वाण मुद्रा में लेटे हुए दिखाया गया है। इस मूर्ति के नीचे तथागत के व्यथित शिष्य और ऊपर की ओर स्वर्गलोक के उत्साहित देवताओं का अंकन है।

यह चैत्य गुहा चित्रों से पूर्णतः सुसज्जित थी किन्तु अब कुछ चित्र ही शेष बच गये हैं। छताधार तथा स्तम्भ शीर्ष पर आलेखन की ताजगी आज भी देखी जा सकती है। चतुर्भुज बौनों का चित्राकन भी स्पष्ट है।

### गुहा मंदिर क्र. सं. 27

अजन्ता गुहा समूह की यह अन्तिम गुहा है जहाँ दर्शक आसानी से पहुँच सकता है। कहा जाता है कि यह विहार 26वें चैत्य के साथ ही नियोजित था। यह लगभग 44 फीट चौड़ा तथा 31 फीट गहरा विहार है। पिछले भाग के मध्य गर्भगृह तथा अगल-बगल एक-एक कोठरी उत्खनित है तथा बायीं ओर दो तथा दायीं ओर एक कोठरी बनायी गयी है। अन्तराल सभामंडप में निकला हुआ बनाया गया है तथा गर्भगृह की पिछली भित्ति पर धर्म चक्र प्रवर्तन मुद्रा में भगवान् बुद्ध की मूर्ति उकेरी गयी है। ऊपरी मंजिल अपूर्ण एवं क्षतिग्रस्त है।

### गुहा मंदिर क्र. सं. 28

यह विहार 27वें गुहा के आगे स्थित है। इसको केवल 6 खम्भों से युक्त मात्र बरामदे तक ही उत्खनित किया गया है। साधारणतया यहाँ तक पहुँचना कठिन है।

### गुहा मंदिर क्र. सं. 29

यह अगम्य गुहा मंदिर है जो 21वें विहार गृह के ऊपरी भाग में उत्खनित है जिसमें चैत्य वातायन का ऊपरी भाग ही दृष्टिगत होता है।

### गुहा मंदिर क्र. सं. 30

यह छोटा-सा विहार बहुत बाद में मलबा साफ करने के बाद प्रकाश में आया है। इसकी रचना सादी है तथा अजन्ता समूह में प्राचीनतम गुहाओं में से एक है। चौकोर सभामण्डप के तीन ओर एक-एक कोठरियाँ उत्खनित हैं जिसमें दो-दो शिला-शयनासन काटी गयी है।

### अजन्ता चित्रकला की विशेषताएँ

अजन्ता चित्रकला अपूर्व सौन्दर्य एवं उत्कृष्ट कलात्मकता के लिए विश्वविख्यात है। यहाँ की कलाकृतियों की रचनापद्धति इतनी शास्त्रशुद्ध, सुनिश्चित, वेगवान एवं सामर्थ्यशील हैं कि इन्हें विश्व की प्रथम श्रेणी की कलाकृतियों में स्थान प्राप्त है। यहाँ की कलाकृतियों की कुछ प्रमुख विशेषताएँ इस प्रकार हैं—

अजन्ता के भित्ति-चित्रों का मुख्य-विषय गौतम बुद्ध और उनके पुनर्जन्म से सम्बन्धित है। बुद्ध भगवान् के जीवन से सम्बन्धित विभिन्न घटनाओं का अंकन जिस आदर्श रूप में यहाँ के कलाकारों ने किया है उससे यह भलीभाँति परिलक्षित होता है कि बौद्ध धर्म के अनुयायियों ने अपने धर्म के प्रचार-प्रसार में कला का माध्यम स्वीकार कर लिया था। यद्यपि यहाँ कुछ पौराणिक तथा नाटकों में वर्णित राजदरबार एवं जनसाधारण के जीवन से सम्बन्धित चित्र भी हैं लेकिन धर्मोपदेशकता अजन्ता चित्रकला की प्रमुख विशेषता है।

अजन्ता के कलाकारों ने धर्म के साथ लोकमत एवं पार्थिव जगत् की घटनाओं का नानाविध चित्रण किया है। उन्होंने पार्थिव जगत् के अनुभवों से युक्त जीवन-व्यापारों के सफल अंकन में सर्वत्र सफलता प्राप्त की है लेकिन यह अंकन उच्चतम धरातल पर धार्मिक चेतना से युक्त है। यही कारण है आकृतियों की भावभंगिमा, मनोभावों एवं मुद्राओं में उनके आत्मिक शक्ति की अनुगूँज है जो जीवन को अनासक्त बनाती है। सासारिक जीवन के ऊपर गहन आध्यात्मिक अनुभवों को विशेष रूप से महत्त्व दिया गया है।

अजन्ता चित्रों का प्रमुख लक्ष्य आनन्द को उद्घाटित करना है। लौकिक आकर्षण से भरपूर समकालीन जीवन-दृष्टि की यथार्थ झलक यहाँ की विशाल चित्रावली में दृष्टिगत होती है। नगर



निवासी और क्रीडाविलासी, वनवासी और पथचारी, ससारी एवं गगनविहारी इन सभी में जीवन के सहज उल्लास मुखर हों उठे हैं। राजा और प्रजाजन, योद्धा और सामन्त, दाता एवं भिखारी, बालक एवं वृद्ध, नर एवं नारी सभी यहाँ की कलावीथिका में प्रकट होते हैं और अपनी-अपनी भूमिका का सफल निर्वाह कर दर्शकों को आविर्भूत कर लेते हैं। इन सभी पात्रों के चेहरे पर कुलीनता, गौरव, शिष्टता और आनन्द का भाव परिव्याप्त है।

मानवीय आकृतियों में शारीरिक सौन्दर्य का उदात्त निखार अजन्ता के चित्रों की सबसे बड़ी विशेषता है। आकृतियों के अवयवों में लोच, मृदुता, वक्रता और सुकोमलता सर्वत्र परिलक्षित होती है। विशेष रूप से नारी आकृतियों में स्त्रीत्व का नैसर्गिक चित्रण बड़ा ही मनोरम एवं लुभावना है। स्त्रियों के नितम्बों और स्तनों का अतिशयोक्तिपूर्ण चित्रण काव्यात्मक स्पन्दन को व्यक्त करता है। प्रच्छन्न गनता का प्रदर्शन विकार-रहित है। यहाँ की नारी को आदर्श रूप में चित्रित किया गया है और उन्हें उच्च सामाजिक मान-मर्यादा प्राप्त है। यहाँ की नारी कला की अधिष्ठात्री देवी हैं और वह रूप सौन्दर्य के दिव्य सिंहासन पर प्रतिष्ठित है। यहाँ की नारी आध्यात्मिक शक्ति, प्रेरणा, वात्सल्य, प्रेम, करुणा और दया की जीती-जागती प्रतिमूर्ति हैं।

यहाँ के कलाकारों का उपास्य विषय नारी चित्रण है। सौन्दर्य बोध की साधना में नारी आकृति श्रद्धा-सुमन के रूप सर्वत्र दिखायी पड़ती है। जीवन के प्रत्येक कार्य-व्यापार में वह पुरुष की सहघर्मिणी है। यहाँ की चित्रशाला में वे सर्वत्र सौन्दर्य के प्रतिमानों को उद्घाटित करती हैं। वे चाहे युगल हों या एकाकी, चाहे वे क्रीडारत हो या प्रसाधनरत, चाहे वे बैठी हों या खड़ी, चाहे वे वस्त्राभूषणों से अलंकृत हो या निराभरण सभी जगह विशुद्ध मानवीय स्वरूप में आनन्द और रूप सौन्दर्य की अभिवृद्धि कर रही हैं।

नारी आकृति की केश-रचना, वेश-भूषा एवं अलंकरण उनके रूप माधुर्य को द्विगुणित करते हैं। यहाँ की नारी विविध आभूषणों से सुसज्जित है। शिरोभूषण, कर्णाभूषण, ग्रीवाभूषण, हस्ताभूषण तथा कटिप्रदेश एवं पैरों के विविध आभूषणों से युक्त नारी आकृति अपने रूप माधुर्य से सभी को प्रभावित करती है। केश-विन्यास की अनेक शैली आधुनिक नारी के आदर्श सज्जा में सहायक हैं। विविध प्रकार से केश-सज्जा को यहाँ के कलाकारों ने संयोजित कर विभिन्न नारियों के स्वचरित्रगत वैशिष्ट्य को उद्घाटित किया है।

अजन्ता की चित्रकला रेखांकन प्रधान है। विश्व की कोई चित्रशैली इनके रेखांकन की समता नहीं कर सकता। यहाँ की प्रत्येक रेखा सिद्धहस्त कलाकारों के कुशल कूर्चिका संचालन का परिणाम है। अजन्ता का चित्रकार अपने हृदयगत भावों को कुछ ही रेखाओं में जिस चतुरायी से व्यक्त किया है वह कला जगत् के लिए बेजोड़, अनुपम एवं श्लाघनीय है। यहाँ की रेखाओं में सतत् प्रवाह है जो सूक्ष्म से सूक्ष्म मनोभावों को व्यक्त करने में सक्षम है।

रेखाओं का अंकन विविध भावों के अनुरूप कोमल, गहरा, कठोर, सरल, शिथिल, सशक्त, मृदु, वक्र, तिर्यक एवं कटावदार हैं। जहाँ शक्ति और साम्यभाव दर्शाये गये हैं वहाँ रेखायें स्पष्ट और गहरी हैं। दुःख, करुणा, दया, ममता के भाव दर्शाने के लिए किंचित शिथिल रेखाओं का प्रयोग किया गया है। प्रेम, उन्माद और दाम्पत्य आदि लालित्य भाव दर्शाने के लिए कोमल एवं मृदु रेखाओं को प्रवहमानयुक्त बनाया गया है। व्यथा, निराशा, क्षमा, दया, मरण आदि के लिए ऋतिल वक्र रेखाओं का सौम्य अंकन दिखायी पड़ता है। शारीरिक मांसलता के लिए रेखाओं की गोलाई एवं उभार का जिस प्रकार प्रयोग किया गया है वह छाया प्रकाश विधि से भी

सम्भव न हो सका है। रेखाओं द्वारा शारीरिक भाव-भंगिमा एवं मुद्राओं का ऐसा असाधारण भावाभिव्यक्ति अन्यत्र दुर्लभ है।

भावाभिव्यक्ति किसी भी कलाकृति की सर्वोपरि विशेषता होती है जो अजन्ता की चित्रकला में उत्कृष्टतम रूप में व्यक्त हुआ है। यहाँ मनुष्य के अन्तःकरण की समस्त भावनाओं का सफलतम चित्रण हुआ है। मानवमन के समस्त कार्य-व्यापारों को भावनाओं की परिधि में लाकर उनका सफलतम अंकन अजन्ता चित्रावली की विशेषता है। यहाँ कलाकार प्रेक्षक को उस भाव लोक तक ले जाने में सफल होता है जहाँ रस की धारयें हिलोरेँ लेती हैं। भाव-लोक की इन असीम लहरियों में डूबता उतराता यहाँ का दर्शक उस स्थिति तक सहज ही पहुँच जाता है जहाँ उसे दिव्यानन्द की अनुभूति होती है।

अजन्ता के चित्रकारों ने मानवमन के समस्त भावों को व्यक्त करने में अद्भुत सफलता प्राप्त की है जिसमें दुःख, करुणा, वात्सल्य, दया, प्रेम, आनन्द वीरता, त्याग, सौहार्द, विनय, व्यग्रता, उत्सुकता कौतुक एवं व्यंग आदि समस्त मानवीय भावनाओं की अभिव्यक्ति दिखायी पड़ती है। यहीं नहीं मानवीय भावनाओं को पशु-पक्षी, लता-वृक्ष आदि के माध्यम से व्यक्त कर यहाँ के कलाकारों ने अपनी असाधारण चित्रांकन क्षमता का परिचय दिया है।

अजन्ता के चित्रण विषय विविधता से युक्त हैं। यहाँ के चित्रों में धार्मिकता के साथ-साथ लौकिकता का भी प्रदर्शन हुआ है। ये भित्ति-चित्र दर्शनार्थियों के लिए चित्रित कथा है जो भगवान् बुद्ध के जीवन से सम्बन्धित घटनाओं से परिचित कराती हैं। भगवान् बुद्ध को बोधिसत्त्व प्राप्त करने के पूर्व सांसारिकता के सभी मार्गों से होकर गुजरना पड़ा था अतः अजन्ता के भित्तिचित्रों में तत्कालीन भारतीय जीवन की विस्तृत ज्ञाकी दृष्टिगत होती है। इसलिए यह कहना असंगत होगा कि यहाँ के चित्र बौद्ध धर्म की ऐतिहासिक विरासत मात्र हैं। विषय की दृष्टि से अजन्ता चित्रों में धार्मिक एवं सांसारिक दोनों पक्षों का सुन्दर समन्वय दिखायी पड़ता है।

अजन्ता के भित्तिचित्र एक ओर जहाँ बौद्धभिक्षुओं और दर्शनार्थियों का ज्ञानवर्द्धन कर उनकी सौन्दर्य-चेतना को जाग्रत करने में समर्थ थीं वहीं दूसरी ओर बौद्धधर्म के प्रचार एवं प्रसार में उनका अभूतपूर्व योगदान भी था। ये चित्र अन्तर्राष्ट्रीय भाषा बनकर देश-विदेश के जिग्यासुओं को आकर्षित करती रही हैं और उनकी बौद्धिक जिज्ञासा को परिपुष्ट और शान्त कर उन्हें अपनी ओर आकर्षित करती हैं।

अजन्ता के चित्रों में तत्कालीन समाज के विभिन्न पात्र अपनी-अपनी भूमिका निभाने में सफल रहे हैं। विभिन्न प्रकृतियों एवं प्रवृत्तियों के नर-नारी का इतना उत्कृष्ट एवं विविधता पूर्ण अंकन इसकी सर्वोपरि विशेषता है। वीर क्षत्रिय, विनम्र सेवक, निरीह ब्राह्मण, न्यायप्रिय राजा, ममतामयी रानी, कर्तव्यपरायण प्रतिहारी, नृत्यकुशल अप्सरा, बहुज्ञ सभासद वैश्या तथा खूबखार दरिन्दे आदि सभी पात्रों का अंकन उनके स्वभावनुसार यहाँ बड़ी कुशलता से चित्रित किया गया है। जीवन के रंगमंच पर प्रत्येक पात्र अपना-अपना जीवन्त अभिनय प्रस्तुत कर दर्शकों को मनोमुग्ध कर लेते हैं। प्रत्येक में वैयक्तिकता है। इतने चेहरे किन्तु कोई एक दूसरे से नहीं मिलते। तत्कालीन जीवन, समाज एवं विश्वासों पर प्रत्येक पात्र की आस्था दिखायी देती है। इस प्रकार तत्कालीन सम्पूर्ण लोक जीवन ही यहाँ पर एक सुन्दर वैभवपूर्ण कला के रूप में परिणत हो गया

अजन्ता के चित्रकारों ने भावना की अभिव्यक्ति के लिए हस्तमुद्रा का विशेष आश्रय लिया। यद्यपि मुख-मुद्रा एव नेत्रों की भंगिमा का लालित्य भी इन चित्रों का आकर्षण है किन्तु हस्तमुद्राओं का ऐसा सार्थक प्रदर्शन अन्यत्र नहीं दिखायी पड़ता। मानव आकृतियों की अलग-अलग हस्तमुद्राएँ उनके हृदयगत भावों को प्रतीकात्मक रूप से व्यक्त करते हैं। जो बात लेखनी द्वारा सम्भव नहीं हो सकता था वह तूलिका द्वारा यहाँ व्यक्त हो गया है। ये हस्तमुद्राएँ मानव के समस्त भावों—आनन्द, विशाद, त्याग, विरक्ति, करुणा, शान्ति, उल्लास, विलास आदि को सम्यक रूप से व्यक्त करते हैं। हस्तमुद्राओं के कारण ही अजन्ता की कला चतुर्दिक जानी पहचानी गयी और उसे विदेशों में भी मान्यता प्राप्त हुई। यहाँ के चित्रों की भावभंगिमा के साथ हस्तमुद्रा का ऐसा तालमेल एव सामंजस्य है कि आकृतियाँ जीवन्त हो उठी हैं।

अजन्ता के भित्ति पर पशु-पक्षियों का चित्रण बहुलता से हुआ है। विविध प्रकार जानवरों एव पक्षियों का अकन यहाँ मानवीय भाव भूमि पर हुआ है। ये पशु-पक्षी मूक अवश्य है लेकिन उनकी चेष्टाएँ एवं मुद्राओं के सफल अकन के द्वारा उनके अन्तर की भावना मुखर हो उठी हैं। प्रत्येक प्रकार के पशु-पक्षी, वृक्ष लता, पुष्प-पल्लव, नदी-पहाड़, वन-उपवन आदि का चित्रण वास्तविक एवं वैज्ञानिक निरीक्षण पर आधारित है। पशु-पक्षियों, लता-पत्रों और पुष्प-पल्लव को लेकर बनाये गये आलेखनों की यहाँ भरमार है। यहाँ के आलेखन वैविध्यपूर्ण एवं बड़ी कुशलता से रूपायित किये गये हैं।

अजन्ता चित्रों की रंगयोजना साधारण होते हुए भी अपने आप से निराली एवं अनूठी है। इन चित्रों के निर्माण हुए लगभग 20 शताब्दी बीत चुके हैं और न जाने कितने दिन अज्ञात पड़ रहे लेकिन आज भी इन चित्रों के रंगों की चमक दर्शकों को मंत्रमुग्ध कर लेती है। यहाँ रंग सपाट लगाये गये हैं लेकिन हल्के और गहरे रंग को इस प्रकार लगाया है कि आकृतियाँ भली-भाँति उभर आयी हैं। रंगीय परिपेक्ष्य को भी बड़ी कुशलता से निरूपित किया गया है। अजन्ता चित्रों में प्राकृतिक रंग यथा—गेरू, पीली मिट्टी, हरा (देरावाट) लाल तथा नीले (नील) रंग का ही प्रयोग किया गया है। इन रंगों में सफेद एव काला (काजल) मिलाकर रंग के तान को हल्का और गहरा किया गया है। द्वितीया रंगों का प्रयोग भी दिखायी पड़ता है। उष्ण एवं शीतल रंगों का अभिनव प्रयोग विषय वस्तु की माँग के अनुसार किया गया है। बहुवर्णी-योजना का सफलतम प्रयोग यहाँ दिखायी पड़ता है। सब मिला कर अजन्ता चित्रों की रंगयोजना अपने आप में पूर्ण एव प्रभावशाली है।

अजन्ता चित्रों का संयोजन विधान पूर्ण रूप से शास्त्रीय है और कलाकार ने इस बात का बराबर ध्यान रखा है कि प्रेक्षक की दृष्टि सहायक पात्रों से होती हुई मुख्यपात्र पर ठहर जाय। मुख्य विषय के निरूपण में सम्पूर्ण पृष्ठभूमि एव अग्रभूमि का चित्रण सहायक होता है। कहीं-कहीं प्रमुख आकृति को इसलिए बड़ा बनाया गया है कि कलाकार विषयानुकूल उन्हें महत्त्व देना चाहता है। चित्र को इस क्रम से व्यवस्थित किया गया है कि चित्र की सम्पूर्ण कथा एक-एक करके प्रेक्षक के सामने आती जाती है और इस प्रकार विषयवस्तु को समझने में दर्शक भूल नहीं कर पाता। किसी गतिरोध के कई दृश्यों एवं सदर्भों को एक साथ संयोजित कर यहाँ के कलाकारों ने अपनी संयोजन क्षमता का अपूर्व परिचय दिया है। कथात्मक अभिव्यक्ति की दृष्टि से यहाँ का संयोजन विधान सर्वथा उपयुक्त है।

अजन्ता चित्रों की जितनी ही विशेषताओं को गिनाया जाय कम है। यहाँ की चित्रकला इन्हीं के कारण ही विश्व में इतनी ख्याति प्राप्त कर सकी है

## बाघ की कलाकृतियाँ

**सामान्य परिचय**—मध्य प्रदेश के धार जिला में इन्दौर से उत्तर-पश्चिम में लगभग 140 कि.मी. की दूरी पर, बाघिनी (बाघ) नदी के तट पर और विन्ध्य पर्वत के दक्षिणी ढलान पर ये गुहा मंदिर स्थित हैं। धार से 80 कि.मी. दूर बाघ ग्राम है जहाँ से लगभग 8 कि.मी. दूर बाघ-कुशी मार्ग से थोड़ा हटकर बाघ की ये गर्भ-शालाएँ उत्कीर्ण हैं। बाघ ग्राम से चलने पर खुला हुआ जंगली मार्ग है और बाघिनी नदी जो सर्पाकार बहती है, को तीन-चार बार पार करना पड़ता है। बाघ का गुहा मंदिर 22.4 अक्षांश उत्तर तथा 74° 8' देशान्तर पूर्व और समुद्र की सतह से लगभग 850 फीट की ऊँचाई पर स्थित है। हरी-भरी घाटी के निसर्ग सौन्दर्य में इन गुहा मंदिरों की कलात्मक छवि मन-मस्तिष्क पर अमिट छाप छोड़ जाती है लेकिन इन कला-मण्डपों का जिस प्रकार विनाश हुआ है उसे देखकर हृदय विदीर्ण हो उठता है, वेदना से मन तित्त हो उठता है। 60-70 वर्ष पूर्व यदि हमारे महान् कलाविदों ने इन गुहा मण्डपों के चित्रों की प्रतिलिपियाँ न तैयार किये होते तो आज हम यहाँ की श्रेष्ठ कृतियों के बारे में कुछ भी न कह सकते। आज जो भी अध्ययन सम्भव है इन्हीं प्रतिकृतियों के द्वारा किया जा सकता है। पचीस वर्ष पूर्व पहली बार जब मैंने इन गुहाओं की यात्रा की थी उस समय इनकी विनाशपूर्ण अवस्था मेरे समक्ष महती समस्या बनकर उपस्थित हुई थी। इनकी कलाकृतियों को देखना तो दूर, इनके भीतर प्रवेश करना भी बड़ा कठिन हो गया था। फिर भी जो कुछ देखा उससे मेरा कल्पना-शील मन इनके अतीत की स्वर्णिम रश्मियों से आलोकित हो गया। इन गुहा मंदिरों के चित्रों को देखकर तत्कालीन भारतीय कलाकारों के अदम्य साहस, कलात्मक सूझबूझ तथा भावाभिव्यक्ति की अद्भूत क्षमता का परिचय मिलता है।

इन गुहा मंदिरों का निर्माण कब हुआ ? इसके बारे में विद्वानों के भिन्न-भिन्न मत हैं। फार्ग्युसन एंव बर्गोस ने अपनी एक ही पुस्तक में दो मत प्रस्तुत किये हैं। एक स्थान पर इन गुहा मंदिरों का निर्माणकाल 350 से 450 ई० बताया। जबकि उसी के आगे दूसरे स्थान पर 450 से 500 ई० निर्धारित किया।<sup>1</sup> विन्सेण्ट स्मिथ ने इन्हे उत्तर गुप्तकाल तथा अजन्ता की सबसे बाद में बनी गुहाओं के पूर्व बताया। इस तरह से इनका निर्माण-काल छठी शताब्दी बनता है। यहाँ चित्रित अक्षर 'क' के अनुसार भी लोगो ने यही अनुमान लगाया है।

प्रारम्भ में निर्माणकाल निश्चित करने में इसलिए भी कठिनाई थी क्योंकि यहाँ प्राप्त एकमात्र अभिलेख में तिथि अभिलुप्त थी लेकिन ताम्रपत्र पर लिखे अभिलेख से ज्ञात हुआ कि माहिष्मति के राजा सुबन्धु ने दासिलकपल्ली के पठक नामक ग्राम को बौद्ध भिक्षुओं के भरणपोषण, मठ के सञ्चारण तथा बुद्ध भगवान् की पूजा के लिए दान दिया था। ऐतिहासिक गणना के आधार पर इस ताम्रपत्र के लेख का समय 416-417 ई० निर्धारित किया गया है अतः स्पष्ट है कि बाघ गुहाओं का उत्खनन चौथी शताब्दी के मध्य हुआ होगा। अन्य गणना एवं सन्दर्भों से भी यही सिद्ध होता है।

जिन पहाड़ियों में इन गुहा मंदिरों का निर्माण हुआ है वह उत्तर-पूर्व से दक्षिण-पश्चिम दिशा में हैं तथा कला-मण्डपों का मुख उत्तर-पश्चिम की ओर है। इसलिए सूर्यास्त के समय ही भीतरी कक्षों में थोड़ा प्रकाश पहुँच पाता है। दूर से पहाड़ी में छोटे-छोटे छिद्रों के समान

1 फार्ग्युसन एण्ड बर्गोस के व. टेम्प्लस आफ इण्डिया, पृ० 86

2 वही पृ० 366

दिखनेवाली ये गुहाएँ कितनी भव्य, विशाल एव कलात्मक हैं यह निकट से देखने पर ही समझ में आता है। इन गुहा मंदिरों को गुफाएँ कहकर मन में जो प्राकृतिक गुफाओं की कल्पना सहज रूप से बनती है उसके विपरीत भव्यता, विशालता एवं महान् कलात्मकता थी सँजोये हुए इन अद्भुत कला-मण्डपों की वास्तु कला, मूर्तिकला एव चित्रकला विश्व की किसी भी महान् रचना से बेजोड हैं। नर्मदा की सहायक नदी बाघिनी (बाघ) पहाड़ी के समानान्तर बहते हुए इन गुहा मंदिरों के चरण पखारती हुई सी प्रतीत होती है। नदी के पास ही केन्द्रीय पुरातत्व विभाग का कार्यालय है जहाँ चौरस स्थान पर उद्यान बना दिया गया है। यहाँ पेड़ के नीचे बैठकर थका हुआ यात्री विश्राम कर सीढियों से इन गुहा मंदिरों की ओर बढ़ता है। यहाँ से एक सीढ़ी दो-ढाई सौ मीटर दूर दिखायी पड़ती है जो गुहा मंदिर एक के लिए है। दूसरी सीढ़ी उद्यान के बाद ठीक सामने है जो गुहा मंदिर सं० 2 पर पहुँचती है। बाघ नदी पर कोई पुल नहीं है फिर भी इन गुहा मंदिरों तक पहुँचने में वर्षा ऋतु के अतिरिक्त कभी भी कठिनाई नहीं होती।

ज्यादातर यात्री गुहा मंदिर सं० 2 से ही इन कला-मण्डपों को देखना प्रारम्भ करते हैं क्योंकि गुहा मंदिर सं० 1 दूर भी है और उन्हें पता भी होता है कि उस गुहा मंदिर में देखने योग्य कुछ शेष नहीं है। बाघ में कुल 9 गुहा मंदिर हैं जिसमें गुहा मंदिर 2 का अनुविक्षेप 2 अ भी सम्मिलित है। कुछ लोग अलग से गुहा मंदिर सं० 9 के होने की बात करते हैं लेकिन इस गुहा की स्थिति का किसी को ज्ञान नहीं है।

### गुहा मंदिर क्र. सं. 1

इस गुहा मंदिर के नीचे से ही बाघ नदी गुहाओं के समानान्तर मोड़ लेती है। नदी से लगभग सवा सौ फीट ऊपर गुहाओं तक पहुँचने के लिए लगभग 20-22 सीढियाँ चढ़ने के बाद एक चौरस स्थान है और इसके बाद 20 सीढियाँ और चढ़ने पर हम गुहा के पतले बरामदे में पहुँच जाते हैं जिसमें मण्डप में प्रवेश के लिए प्रायः चौकोर द्वार बना हुआ है। इस मण्डप में न तो कोई गवाक्ष है और न ही कोई कीर्तिमुख जिससे इस मण्डप में रोशनी या हवा पहुँच सके इसलिए इसके कक्ष में अँधेरा छाया रहता है।

यह गुहा मंदिर 'गृह' के नाम से प्रसिद्ध है जिसमें पतले बरामदे के साथ 24 x 22 फीट का एक आयताकार कक्ष है जिसकी ऊँचाई लगभग 8 फीट होगी। बरामदे तथा कक्ष के बीच की दीवार लगभग 5 फीट मोटी होगी। कक्ष के भीतर के चार स्तम्भों में एक तो पूर्णतया विनष्ट हो चुका है शेष तीन भी समाप्त होने की अवस्था में हैं। अपक्षयता इस गुहा मंदिर पर पूर्ण रूप से छा चुकी है। कक्ष की दीवार पर छेनी के चिह्न अभी तक देखे जा सकते हैं।

ऐसा प्रतीत होता है कि यह गुहा गृह महास्थापति अथवा मुख्य मठाधिकारी का निवास रहा होगा। इसके मनोरम एवं आदर्श स्थिति के कारण भी ऐसी कल्पना असंगत नहीं लगती। यहाँ से सम्पूर्ण घाटी का विहंगम दृश्य दिखायी पड़ता है।

इस गुहा मंदिर का निर्माण कब हुआ ? इसका अनुमान करना कठिन है क्योंकि यहाँ कोई शिलालेख, मूर्ति अथवा चित्र आदि उपलब्ध नहीं हैं फिर भी इसकी स्थिति को देखते हुए यह कहा जा सकता है कि यहाँ बृहत् पैमाने पर काम प्रारम्भ होने के पहले इस गुहा मंदिर का उत्खनन परीक्षण के लिए किया गया होगा जो बाद में महास्थापति का निवास बना होगा जहाँ से वह अन्य गुहा मंदिरों के एव उनके साथ सजा सम्बन्धी कार्यों की योजना बना अपने को दिशा-निर्देश देता रहा होगा

गुहा मंदिर सं० 1 से 2 तक पहुँचने के लिए एक पगडंडी है जिसके बीच में एक छोटी-सी प्राकृतिक गुहा भी दिखायी पड़ती है।

### गुहा मंदिर क्र. सं. 2

यह कलामण्डप बाघ गुहा मंदिर समूह में सबसे अच्छी दशा में है। इसे पहले स्थानीय लोग 'गुसाई गुफा' कहते थे लेकिन अब इसे 'पाण्डवों की गुफा' कहा जाता है। इस गुहा मंदिर की कई बार मरम्मत हो चुकी है अतः यह कहना कठिन है कि प्राचीन काल में इसका मूल स्वरूप क्या रहा होगा। इसके पास तक सीढ़ियाँ बनी हुई हैं और प्रायः दर्शक यहीं से इन कलात्मक मंदिरों को देखना प्रारम्भ करते हैं। प्रकारान्तर से यह गुहा मंदिर बौद्ध स्थापत्य का प्रतिनिधित्व करता है। आकार-प्रकार में यह बड़ा है। इस गुहा मंदिर में महाराज सुबधु का एक ताम्रपत्र मिला है जिससे पता चलता है कि इसका निर्माण चौथी शताब्दी के पूर्व हो चुका था और इस गुहा मंदिर का नाम 'कलायन' (कला-वीथी) था।

सीढ़ियों द्वारा जैसे ही इस गुहा मंदिर के निकट पहुँचते हैं द्वार मण्डप के छह षड्भुजिय स्तम्भ के दूँठ दिखायी पड़ते हैं जो कभी द्वार-मण्डप का विशाल भार उठाये रहे होंगे। द्वार-मण्डप के सामने का अधिकांश भाग ध्वस्त हो गया है जो कभी कमल-पुष्प, सिंह, हाथी आदि आकृतियों से सुसज्जित रहा होगा। द्वार-मण्डप के उत्तरी एवं दक्षिणी छोर के बाहरी हिस्से में दो छोटे कोष्ठ (7×4 फीट) बने हुए हैं जिनमें मूर्तियाँ स्थापित हैं। बायीं ओर के कोष्ठ में अभी तक अत्यधिक विकृत अवस्था में मूल मूर्ति है जिसके बारे में स्पष्ट रूप से कुछ कहना सम्भव नहीं है लेकिन इतना तो स्पष्ट होता ही है कि यह ललितासन में बैठी कोई देव प्रतिमा है। फोगेल ने इस प्रतिमा के ऊपर सर्पफण के कुछ धूमिल चिह्न देखे थे और दोनों ओर एक-एक दासी के अवशेष भी थे। डॉ० इमे के अनुसार ये दासियाँ चामरधारिणी थीं। इस प्रकार यहाँ नागराज की मूर्ति होनी चाहिए लेकिन इस कोष्ठ के ऊपर अश्वनालाकार तारण के दोनों ओर उड़ती हुई दिव्य प्रतिमाएँ जो अपने हाथ में हार लिये हुए हैं को देखकर बुद्ध मूर्ति होने की भी बात कही जा सकती है।

दाहिने कोष्ठ में मूल प्रतिमा के स्थान पर बाद में लगायी गयी गणेश प्रतिमा के दर्शन होते हैं। इस प्रतिमा के नीचे कीर्तिमुख एवं अन्य अलंकरण देखकर ऐसा प्रतीत होता है कि यहाँ भी गणेश के पहले बुद्ध प्रतिमा रही होगी। द्वार-मण्डप के दोनों ओर इन कोष्ठों के बगल में एक-एक कोठरियाँ हैं।

द्वार-मण्डप से सभा-मण्डप में जाने के लिए बीच में एक बड़ा दरवाजा है तथा इसके दोनों ओर दो छोटे दरवाजे हैं। बड़े दरवाजे एवं छोटे दरवाजे के बीच दो बड़े गवाक्ष हैं। सभी क्रमबद्ध पट्टियों में उद्भूत हैं। केवल मुख्य द्वार अशतः अलंकृत है। द्वार से विशाल सभा-मण्डप में पहुँचते ही चारों ओर 20 स्तम्भ तथा बीच में 4 गोलाकार स्तम्भों को देखकर ऐसा प्रतीत होता है कि यहाँ के वास्तुकार बालुकाशम की अवचूर्ण प्रकृति से भलीभाँति परिचित थे इसीलिए इन स्तम्भ-समूहों की विशेष रचना की। सभामण्डप के चार कोनों में चार अर्द्ध स्तम्भ भी हैं। मध्य के चार गोल स्तम्भों पर सर्पिल पहलूदार अलंकरण है जबकि आन्तरिक बीस स्तम्भ एवं 4 अर्द्ध स्तम्भ नीचे से बर्गाकार हैं और ऊपरी भाग विभिन्न पहलुओं में कटे हैं इन स्तम्भों के शीर्ष भाग अलंकरण से युक्त हैं।



सभामण्डप के दाहिने एवं बाये ओर सात-सात कोठरियाँ हैं और सामने अन्तराल एव गर्भगृह के अगल-बगल दो-दो कोठरियाँ बनायी गयी है। सामान्यतः इनकी लम्बाई-चौड़ाई 9 फीट है। प्रत्येक कोठरी के द्वार सभामण्डप की ओर हैं और उसके अन्दर दीपक रखने के आले बनाये गये हैं। बायीं (उत्तर) ओर की प्रथम एव सातवी कोठरी का विस्तार किया गया है। पहली कोठरी के अन्दर तीन और कोठरियाँ बनायी गयी है। इन गुप्त कक्षों का निर्माण किस लिए किया गया इसका पता नहीं लगता। ऐसा प्रतीत होता है कि गुहा मंदिर 2 अ के निर्माण के दौरान इनका विस्तार किया गया होगा।

मुख्य द्वार के ठीक सामने सभा-मण्डप के दूसरी ओर एक बड़ा अन्तराल है जिसकी लम्बाई 20 फीट तथा चौड़ाई 12 फीट है। अन्तराल के सामने दो षड्भुजीय स्तम्भ हैं। इसकी दीवारें उत्कीर्ण प्रतिमाओं से सुसज्जित हैं। इसके बाद एक गर्भ-गृह है जो वर्गाकार है और उसके मध्य में 15 फीट ऊँचा एक शैलकृत स्तूप बना है। अष्टभुजी आधारक पर एक बेलनाकार अलंकृत ऊँचाई के ऊपर स्तूप का गोलाकार गुम्बद है जिस पर धर्मिका एवं छतरी का निर्माण हुआ है। यह स्तूप छत को छूता हुआ बनाया गया है। गर्भगृह के दायी तथा बायी दीवार में मूर्तियों के लिए आलय बने हैं तथा द्वार की भित्ति पर दीपक रखने के लिए आले बने हैं जिससे स्तूप पर सामने से प्रकाश पड़े। गर्भ-गृह में स्तूप तथा उसके बाहर अन्तराल में बुद्ध प्रतिमाओं का होना, इन गुहाओं में सदियों तक कार्य किये जाने की पुष्टि करता है और ऐसा प्रतीत होता है कि यह वह सक्रमणकाल रहा होगा जब बौद्ध धर्म प्रतीक अर्चना से प्रतिमा आराधना की ओर बढ़ रहा था।

अन्तराल की भित्तियों पर अनेक शैलकृत आकृतियों का निर्माण किया गया है। गर्भ-गृह द्वार के अगल-बगल अवलोकितेश्वर एव मैत्रेय की प्रतिमाएँ हैं जो मेहराबदार आलय में स्थित हैं। द्वार के बायी ओर कमल पुष्प पर खड़े अवलोकितेश्वर की प्रतिमा भव्य एव विशाल है। इनके शरीर के विभिन्न अंगों को तरह-तरह के आभूषणों से सुसज्जित किया गया है। सिर पर उन्नत जटा-मुकुट तथा पुष्प अलंकरण में प्रभा-मण्डल दिखाया गया है। चेहरा एक अनुपम तेज से देदीप्यमान है। शरीर पर कण्ठहार, कुण्डल, कंगन, करधनी और वलययुक्त परिधान एव तीन लडो वाला यज्ञोपवीत शोभायमान है। यह प्रतिमा स्थान-स्थान पर खण्डित हो गयी है। द्वार के दाहिनी ओर कमल-पुष्प पर खड़े मैत्रेय की प्रतिमा है। शिरोवेश में अभय मुद्रा में बैठे बुद्ध का लघु रूप इस प्रतिमा का प्रमुख आकर्षण है। अधोवस्त्र पहने मैत्रेय की आकृति आभूषण-रहित है। मैत्रेय का दाहिना हाथ अशतः खण्डित है तथा दूसरे हाथ में वे एक पात्र लिये हुए हैं। प्रतिमा भव्य एवं विशाल (8' 9" ऊँची) है। मूर्तियों का शिल्प कुषाणकालीन मूर्तियों के समकक्ष है।

इसी अन्तराल के उत्तरी एव दक्षिणी दीवार पर खड़ी हुई बुद्ध आकृति के साथ राजपुरुषों को उनके अगल-बगल सेवार्थ खड़े हुए दिखाया गया है। ये राजपुरुष कौन हैं इस पर तो प्रकाश नहीं पडता लेकिन बुद्ध आकृति से थोड़ी छोटी इन आकृतियों में राजपुरुषों की भंगिमा एव वेश-भूषा स्पष्ट रूप से लक्षित होती है। दोनों ओर लगभग एक-सी मूर्तियाँ हैं। इन मूर्तियों में गुप्तकालीन मूर्तियों की समस्त विशेषताएँ दिखायी पडती हैं।

इस गुहा मंदिर की दीवारें तथा छत सम्पूर्ण रूप से चित्रित रहे होंगे ऐसे स्पष्ट प्रमाण मिलते हैं लेकिन बौद्ध धर्म के के बाद यहाँ रहनेवाली जनजातियों ने इस गुहा मंदिर में आग इसे धुँएँ एव कालिख से पोत दिया प्रकृति का प्रकोप एव मनुष्य की अ ने

इन कला-कृतियों को नष्ट होने में बराबर योगदान दिया। इस प्रकार जो कृतियाँ 50-60 वर्ष पहले यहाँ आये लोगो को दिखी थीं आज नहीं दिखती। केवल इसी गुहा मंदिर में ही नहीं यहाँ के अन्य सभी कलामण्डपो में यही स्थिति है।

धुएँ एवं कालिख से ढबे चित्रों को कुछ वर्ष पूर्व रासायनिक परिमार्जन कर स्पष्ट किया गया। इन चित्रों में छत पर अंकित एक-एक फुट के वर्गाकार उपखण्डों में विभिन्न प्रकार की सुन्दर डिजाइनें हैं जो पुष्प, लता-बल्लरी, पक्षी, पशुओं आदि विशेष चित्रणों से शोभावमान हैं इस प्रकार के आलेखन अजन्ता के छतों पर भी दिखायी पड़ते हैं। इन अलंकरण अभिप्रायों के चित्रण विशेष उद्देश्य से किये जाते हैं क्योंकि ये पवित्रता, शुद्धता तथा सद्गुणों को प्रतीक रूप में व्यक्त करते हैं। यद्यपि ये आलेखन अत्यधिक क्षतिग्रस्त हो गये हैं फिर भी इनकी कलात्मकता का सहज ही अनुमान किया जा सकता है।

यहाँ से प्राप्त प्रसिद्ध चित्र बोधिसत्त्व पद्मपाणि का है जिसकी अनुकृति ही प्राप्त होती है। भाग्यवश इस चित्र की मुखाकृति अभी भी दिखायी पड़ती है। यद्यपि यह चित्र अत्यधिक क्षतिग्रस्त हो चुका है लेकिन इसकी भाव-भंगिमा तथा रेखीय लयात्मकता से यह सहज ही अनुमान लगाया जा सकता है कि यह किसी उत्कृष्ट कलाकार की रचना होगी। शिरोमुकुट, कुण्डल, मुक्ताहार, ब्राह्मण आदि विविध आभूषणों से युक्त किंचित् त्रिभुज मुद्रा में खड़े बोधिसत्त्व के महामानव स्वरूप का जिस कुशलता से चित्रण किया गया है वह कलाकार की अथक साधना का ही परिणाम हो सकता है। बोधिसत्त्व के आभायुक्त मुखमण्डल पर गहन चिन्तन, त्याग, वैराग्य आदि भावों का उत्कृष्ट अंकन हुआ है। उनके अधोनिर्मोहित भावपूर्ण नेत्र समस्त ससार की करुणा को समेटे हुए हैं। उनके दाहिने हाथ में कमल-पुष्प है जो मंगल का प्रतीक है। इस प्रकार इस चित्र में सत्यम्, शिवम्, सुन्दरम् त्रयी का अद्भुत सगम दिखायी पड़ता है।

### गुहा मंदिर क्र. स. 2 (अ)

इस गुहा मंदिर को देखने से ऐसा प्रतीत होता है कि गुहा मंदिर सं० दो के मण्डपों के निर्माण के बाद इनके निर्माण की योजना बनायी गयी जो उत्खनन की किसी कठिनाई के कारण स्थगित कर दी गयी। यह गुहा मंदिर सं० 2 की विस्तार-योजना भी कही जा सकती है क्योंकि अन्दर से कोठरियाँ जुड़ी हुई हैं।

इस गुहा मंदिर के द्वार-मण्डप का निर्माण ही पूर्णरूप से किया जा सका था जो गुहा मंदिर दो के बाह्य कोष्ठको के लगभग बराबर ही बना है। द्वार-मण्डप की लम्बाई 31.5 फीट तथा चौड़ाई 12.5 फीट है। द्वार-मण्डप के सामने की सीढ़ियाँ अभी तक सुरक्षित हैं। यहाँ दर्शनीय कुछ नहीं है।

### गुहा मंदिर क्र. सं. 3

यह विहार मंदिर गुहा मंदिर सं० 2 से 7-8 मीटर दूर पर ही स्थित है जिसे स्थानीय लोग 'हाथीखाना' कहते हैं। इसके मुख-पट पर हाथियों की पक्ति उत्कर्षण थी जो अब गिरकर नीचे आ गया है। शायद इसी कारण से इसे 'हाथीखाना' कहा जाने लगा। इस गुहा मंदिर का निर्माण बौद्ध भिक्षुओं के उच्चपदस्थ गणमान्य सदस्यों के निवास के लिए किया गया होगा क्योंकि इस गुहा मंदिर में परिष्कृत डिजाइन तथा नक्काशी के दर्शन होते हैं। 'पाण्डव' मंदिर एवं 'रंगमहल' के बीच में होने के कारण भी इस तरह का अनुमान लगाना सम्भव हो सकता है। निवास स्थान (विहार) होने के कारण भी इसका वास्तु अन्य गुहा मंदिरों से भिन्न है एक दूसरा अनुमान यह

भी लगता है कि इस स्थान की शैल रचना वास्तुकारों को स्पष्ट नहीं थी इसलिए खुदाई के साथ-साथ इसके वास्तु की योजना बनती रही।

इस गुहा मंदिर का अग्रभाग काफी कुछ ध्वस्त हो चुका है लेकिन इसके मूलरूप की कल्पना सहज ही की जा सकती है। अग्रभाग के चित्रवल्लरी का कुछ भाग अभी भी सुरक्षित है जिसमें एकान्तरित सिंह एव युग्म आकृतियों से युक्त गवाक्ष का पक्किबद्ध अलकरण बड़ा ही आकर्षक है। इस गुहा मंदिर में दो पृथक् बड़े मण्डप (सभागृह) हैं। बाहरी मण्डप में आठ अष्टभुजी स्तम्भ हैं और दाहिनी ओर चार कोठरियाँ हैं जबकि बायी ओर दो चौकोर खम्भे पर टिका अन्तगल के साथ पूजागृह है और उसके अगल-बगल दो-दो कोठरियाँ हैं। इस मण्डप के सामने तीन द्वार दिखायी पड़ते हैं जो दूसरे मण्डप में ले आते हैं। यह दूसरा मण्डप आठ चौकोर खम्भों पर टिका हुआ है। इस मण्डप में सम्बद्ध कोठरियाँ नहीं हैं। इसके अपूर्ण उत्खनन को देखकर ऐसा प्रतीत होता है कि इसकी खुदाई बाद में की गयी होगी। इस गुहा मंदिर में प्रवेश करते ही एक आँगन है जिसके बायीं ओर प्रथम मण्डप की तरह दो चौकोर खम्भों पर टिके अन्तराल के बाद पूजागृह और कोठरियाँ हैं। इसकी एक कोठरी प्रथम मण्डप में खुलती है।

इस अतिथि गृह या विश्राम स्थली की वास्तु योजना अत्यधिक परिष्कृत और सुरचिसम्पन्न है जिसकी गहराई 150 फीट के लगभग है। इस गुहा मंदिर का लगभग सम्पूर्ण भाग चित्रित था। विशेष रूप से अन्तराल एवं पूजागृह में उत्कृष्ट चित्रकारी रही होगी। अभी भी यहाँ कुछ आकृतियाँ स्पष्ट रूप से देखी जा सकती हैं। पूजागृह के दोनों ओर सुन्दर नारियों के चित्र सुस्पष्ट हैं। ये नारियाँ फूलों का शृंगार किये हुए हैं जिनके कानों में कुण्डल तथा बॉहों में भुजबन्ध अभी भी लक्षित किया जा सकता है। बायीं ओर की युवती थोड़ी झुकी हुई दिखायी पड़ती है। दाहिनी ओर की नारी आकृति इतनी स्पष्ट नहीं है। कोष्ठ के चित्र अवशेष में प्रभा-मण्डल चित्रित दिखायी पड़ता है जिससे अनुमान होता है कि यहाँ बुद्ध और बोधिसत्त्वों के चित्र रहे होंगे। फोगेल ने उन्हें उष्णीष के साथ शीर्ष तथा कंधों को ढके वस्त्रों में देखा था। पृष्ठभूमि में सफेद कमल दिखाये गये थे। इस कोष्ठ में कमल-पुष्प पर खड़े बुद्ध के चित्र थे। कमल-पुष्प पर चित्रित बुद्ध के पैरों के पास एक-एक झुके हुए उपासक के चित्र भी थे। पूजागृह के बाहर अन्तराल की छतों में छोटे वर्गाकार आलेखन बनाये गये हैं जो उन कलाकारों की कलात्मक अभिव्यक्ति एवं कार्यकुशलता के परिचायक हैं जिन्होंने यहाँ रहकर निरंतर कला साधना कर इस महती चित्र-वीथी की रचना की थी।

#### गुहा मंदिर क्र. सं. 4

गुहा मंदिर क्र. सं. 3 से लगभग 250 फीट की दूरी पर यह कला-मण्डप स्थित है। गुहा मंदिर 4, 5 एवं 6 एक समूह में है जिसमें 4 एवं 5 सख्या के गुहा मंदिर एक द्वार-मण्डप (बरामदे) में स्थित हैं। गुहा मंदिर 5 के सभा-मण्डप (व्याख्यान कक्ष) से एक द्वार द्वारा गुहा मंदिर क्र० सं० 6 जुड़ा हुआ है। चार एव पाँच गुहा मंदिरों के अग्रभाग में बना विशाल द्वार-मण्डप (बरामदा) 220 फीट लम्बा तथा 14 फीट चौड़ा है जो कभी 22 विशाल खम्भों पर टिका रहा होगा। आज इसके सभी स्तम्भ गिर चुके हैं और प्रलम्बित छत भी ध्वस्त हो गया है। किन्तु इसके दोनों छोर पर बने अर्द्ध स्तम्भ अभी भी विद्यमान हैं जिससे ध्वस्त हो गये स्तम्भों की भव्यता

का बोध किया जा सकता है। इसी द्वार-मण्डप के सामने की दीवार पर सबसे अधिक तथा सुरक्षित चित्र बिद्यमान है जिनकी गणना विश्व की श्रेष्ठ कृतियों में किया जाता है। शायद यही कारण है कि इस गुहा मंदिर को 'रंगमहल' कहा जाता है। द्वार-मण्डप के बायीं ओर एक बड़ा आलय है जिसमें एक बैठी प्रतिमा प्रतिस्थापित है जिसकी पहचान विघटन के कारण नहीं हो सकी। गुहा मंदिर क्र. सं. 2 की तरह बायीं ओर द्वार-मण्डप के बाहर एक कोष्ठक है जिसमें नर-नारी की बैठी हुई मूर्ति है। इन विघटित मूर्तियों के बारे में जोर देकर कुछ नहीं कहा जा सकता। डॉ० इम्पे और फोगल के अनुसार यह नागराज एवं नागरानी की युगल मूर्ति है क्योंकि उन्होंने मूर्ति के ऊपर नाग के सात फण स्पष्ट देखे थे। इसके ऊपर अश्वनालाकार तोरण में भी मूर्ति रही होगी ऐसा आभास होता है।

गुहा मंदिर 4 यहाँ के सभी गुहा मंदिरों में बड़ा है और इसका अनुविक्षेप गुहा मंदिर 2 से समानता रखता है। इसके अग्रभाग में तीन द्वार हैं जिनके बीच में दो वर्गाकार खिडकियाँ हैं। मुख्य द्वार विशेष रूप से अलंकृत है। द्वार की पट्टियों में पुष्प-लता का सुन्दर आलेखन उत्कीर्ण है। द्वार के लिटल के ऊपर पक्षि में बैठे हुए बुद्ध तथा भावाकृतियों बनायीं गयीं हैं। इसके अगल-बगल मकरबाहिनी गंगा की मूर्ति उत्कीर्ण है जो मगर के ऊपर विशेष मुद्रा में खड़ी है। सभी सरिताओं में श्रेष्ठ पवित्रतम नदी गंगा अपने दर्शन से दर्शनार्थियों को पवित्र कर उनके मुक्ति का मार्ग प्रशस्त करती हैं और उन्हें इस गुहा मंदिर में प्रवेश की अनुमति देती है। इसी के नीचे द्वारपाल, गण तथा अन्य प्रतीक आकार बड़ी कुशलता के साथ उत्कीर्ण हैं जो मूर्तिकार की कला कुशलता के प्रत्यक्ष प्रमाण हैं।

द्वार से प्रवेश कर हम एक विशाल सभामण्डप में पहुँचते हैं जो 38 स्तम्भों पर टिका हुआ है। चौकोर आधारक के 28 स्तम्भ सभामण्डप के चारों ओर एक गैलेरी का निर्माण करते हैं। मध्य में चौकोर आधारक के चार स्तम्भ और हैं। मध्य स्तम्भों तथा गैलेरी स्तम्भों के बीच सामने तथा अगल-बगल दो-दो स्तम्भ भी हैं। इस प्रकार कुल छह पूरक स्तम्भों का निर्माण और किया गया है। इन पूरक स्तम्भों के बारे में कुछ विद्वानों का मत था कि ये बाद में लगाये गये हैं किन्तु इनके आधार देखकर स्पष्ट होता है कि ये प्राकृतिक शिला से ही काटे गये हैं। सभागृह से 27 कोठरियाँ संयुक्त हैं। पृष्ठभाग में एक बड़ा पूजागृह है जिसके मध्य स्तूप स्थित है। यहाँ गुहा मंदिर दो की तरह अन्तराल, स्तम्भ तथा मूर्तियों का अभाव है लेकिन सुसज्जित एवं चित्रित सभामण्डप, अलंकृत कोठरी द्वार तथा स्तम्भों की नक्काशी और चित्रण आदि कुछ ऐसे पहलू हैं जो इसके महत्वाकांक्षी योजना के द्योतक हैं। गुहा मंदिर 4 की छत जो जगह-जगह से टूटकर गिर रही है की सम्पूर्ण छत कलात्मक आलेखनों से चित्रित थी तथा यहाँ के स्तम्भों और भित्तियों पर भी चित्र थे लेकिन आज इनके कुछ अंश ही दिखायी पड़ते हैं। 70-75 वर्ष पहले जिन लोगों ने यहाँ कुछ चित्र देखे थे उनका आज कुछ पता नहीं है। कुछ अस्पष्ट-से रेखाकन और कुछ रंगों से पता चलता है कि यहाँ कभी कोई चित्र रहा होगा। प्रसिद्ध कलाविद् प्रो० असितकुमार हालदार ने 1917 में इन गुहा मंदिरों को देखा था और यहाँ के चित्रों की प्रतिकृति भी तैयार की थी उन्होंने अपनी पुस्तक सलित कला की घरा में के चित्रों का वर्णन इस प्रकार

की है जैसी अल्प-कालिक देवी-देवताओं की मूर्तियों के पीछे होती है। यह स्पष्ट रूप से एक ही कलाधर की बनायी हुई है। सामान्य पूजा करनेवालों द्वारा प्रतिदिन बनाये चित्रों का चलन चीन, जापान और तिब्बत में अब भी दिखायी देता है। रंगमहल के बड़े कमरे में करीब छह फीट चौड़ान में गोलाई के साथ चारों ओर रंगीन नक्काशी की हुई है। इसमें विशेषतया काले, सफेद, पीले और हरे रंगों का प्रयोग किया गया है। इसी कमरे के एक खम्भे पर किरती में बैठी-जैसी कुछ आकृतियाँ हैं। इन किशितियों के उठे हुए भाग मानव बाहु जैसे प्रतीत होते हैं। इस प्रकार ये आकृतियाँ चार-चार भुजाओं वाली मालूम पड़ती हैं। इनका चित्रण काले और सफेद रंगों द्वारा किया गया है। इस समय इन चित्रों की शोचनीय अवस्था है। छत के नीचे विभिन्न चौखटों पर फल, फूल और पक्षियों से अलंकृत नक्काशी हैं। ऊपर की छत बिलकुल गिर गयी है। इस गुहा की अन्दरूनी छत किसी समय अलंकृत चित्रों द्वारा विभूषित थी। गुहा के भीतर बने चित्र इस बात के प्रमाण हैं कि उनमें रंगों के बजाय चित्रकला की अधिक महानता है। पहले द्वार के ठीक ऊपर परकोटे के अन्दर भूमि पर बैठे हुए एक मनुष्य का चित्र है। उठे हुए घटने पर उसके दोनो हाथ हैं और दूसरी टाँग जमीन पर सीधी रखी है। पास ही कदली के बगीचे में एक खड़ी हुई लड़की की आकृति है जो कोहनी को आगे बढ़ाकर एक हाथ कमर पर और दूसरा टुड्डी पर जमाये मुड़कर पीछे देख रही है। इसके ठीक ऊपर एक आदमी लम्बा लेटा हुआ है। संस्कृत के प्राचीन साहित्य में गर्मी के दिनों में कदली वन में विश्राम करने के काफी संकेत मिलते हैं। दूसरे चित्र में एक विलक्षण आदमी के मुख का कुछ भाग दिखायी पड़ता है। इसके एक तरफ द्वार से मिली दीवार पर पीले और लाल रंगों में बगीचे से उभरती हुई पहाड़ियों के रूढ प्रतिरूप प्रदर्शित है। पहाड़ी के नीचे उपवन में दो-तीन आदमी दिखायी देते हैं, कुछ लड़कियों के मुख भी हैं किन्तु उनके शरीर के और भाग बिलकुल मिट-से गये हैं। इसी से मिली हुई एक और भी दीवार है जिसके पास की जमीन कुछ उठी हुई है और उस पर कोट पहने एक आदमी (सम्भवतः साधारण मनुष्य) ध्यान की मुद्रा में गाल पर हाथ रखे बैठा है। साथ ही, एक चौकी के ऊपर अपने दोनो हाथ एक-दूसरे में फँसाये योगी की आकृति है। इसके मुख पर धर्म की गम्भीर भावना है। इस योगी के चरणों में एक छोटा बौना जो सम्भवतः उसका नौकर है, बैठा दिखायी पड़ता है। गुहा के इसी द्वार के ऊपर एक काली लड़की धारीदार गद्दे के ऊपर बैठी है। इसके सामने बेंच के ऊपर बैठी एक और आकृति बनी है। प्रतीत होता है किसी गहन विषय पर वार्तालाप हो रहा है। काली लड़की का रूप लावण्य अवर्णनीय है। यह चित्र जताता है कि काली त्वचा पर इतना अद्वितीय सौन्दर्य व्यक्त करने का दूसरा साधन नहीं। उसी द्वार के दूसरी ओर एक लड़की पेड़ से कुछ तोड़ रही है, साथ ही, दूसरी लड़की के मुख अथवा हाथों के कुछ भाग दिखायी पड़ते हैं। चित्र की पृष्ठ-भूमि में परम्परा रीति से बादल और पहाड़ियाँ व्यक्त की हुई हैं। पहाड़ियाँ अजन्ता चित्रों की भाँति त्रिकोण में सजायी हुई हैं। पहाड़ियों के ऊपर दो-तीन लगूरी बन्दर दिखायी पड़ते हैं। दो द्वारों के ऊपर बीचवाली जगह पर इन चित्रों के साथ-ही-साथ मुकुट धारण किये स्वर्ग के द्वारपाल की एक दीर्घकाय आकृति है। यह चित्र अजन्ता गुफा नम्बर एक को दोनों तरफ वाली दीवारों पर बने दोनों द्वारपालों की रचना से बहुत-कुछ मिलता-जुलता है। अजन्ता के ये दोनो चित्र अब पहचान लिये गये हैं कि उनमें से एक बोधिसत्त्व पद्मपाणि तथा दूसरा बोधिसत्त्व अवलोकितेश्वर हैं। इन दोनों की ऊँचाई साधारण मनुष्य की ऊँचाई से दुगुनी है। बाध चित्र में इस दिव्य द्वारपाल के साथ ही समाधि में लीन कोई राजकीय श्रेष्ठ पुरुष है और साथ ही पहाड़ी के ऊपर बादलों में दो मोर बने हैं। सम्भव है यह स्वर्ग का वर्णन हो

द्वारपाल के सिर के ऊपर सितार बजाती हुई पक्षियों के पैर वाली किन्नरियों के चित्र है। इन सब चित्रों को देखकर यह अनुमान किया जा सकता है कि उसके द्वारा यह दर्शाने का प्रयत्न किया गया था कि ये गुहाएँ देवी-देवताओं की रक्षा में थीं।<sup>1</sup>

उपर्युक्त वर्णित चित्रों में से शायद ही कहीं कोई चित्र वर्तमान हो। अब तो इस गुहा मन्दिर में घुसना भी खतरे से खाली नहीं है।

गुहा मंदिर क्र. सं० 4 से निकलकर हम जैसे ही बाहर आते हैं बायी ओर द्वार-मण्डप की दीवार पर चित्रों का एक अद्भुत संसार दिखायी पड़ता है। गुहा मंदिर 4 के द्वार से गुहा मंदिर 5 के द्वार तक लगभग 40 फीट लम्बी विस्तृत दीवार पर किसी महान् ऐतिहासिक घटना से जुड़े चित्रों का अंकन किया गया है। लेकिन यह किस ऐतिहासिक घटना अथवा धार्मिक आख्यान पर आधारित है इस विषय में किसी भी प्रकार का मतैक्य नहीं है। 25 वर्ष पहले जब मैंने इन चित्रों को पहली बार बाघ जाकर देखा था उस समय भी ये चित्र काफी अस्पष्ट थे और यदि इनकी प्रतिकृतियाँ पहले से न देखी होती तो शायद इनकी पहचान भी कठिन होती। लेकिन किसी चित्र को टुकड़े-टुकड़े में देखना और एक साथ एक बार में देखना हमारे अपन विचारों में कितना अन्तर लाता है यह बात मैं वहीं समझ सका। चौथे गुहा मंदिर को किसी भाँति देखकर जब मैं सायं-कालीन प्रकाश के आलोक में प्रथम चित्र के सम्मुख खड़ा हुआ तो अचानक इसकी विषयवस्तु पर एक विचार कौंध गया और इस चित्र की अमिट छाप मन-मस्तिष्क पर छा गयी। आप-पास के चित्र भी मेरी विचारधारा को पुष्टि करने लगे और लगा कि विश्व की यही वह सर्वश्रेष्ठ कृति है जिस पर लियोनार्डो द विन्सी की अमर कृति 'मोनोलीसा' ने अपना आधिपत्य जमा रखा है। सालों इस विषय पर लिखने के लिए कलम उठाता लेकिन इसके गहन करुणा एव पीड़ा से ओतप्रोत हो रुकता रहा।

इस चित्र की करुणा और मानवीय संवेदना के अपूर्व सागर में हिचकोले खाता इधर-उधर दृष्टि दौड़ाता रहा कि कहीं से कोई सम्बल मिल जाय जिसका सहारा लें मैं अपने मन की बात कह सकूँ। इसी चक्कर में मुझे जहाँ भी इन चित्रों के बारे में कुछ भी देखने को या पढ़ने को मिला मैंने सभी को देखा लेकिन मन को तुष्टि न मिली। कभी लगता कलाकार की इस समय, सम्पूर्ण और भावाभिव्यक्ति में सर्वश्रेष्ठ कृति को क्या शब्दों द्वारा व्यक्त किया जा सकता है। इन्हीं सब बातों को लेकर 10-15 वर्ष किस प्रकार खिसक गये पता न चला। सन् 1985 में इस विषय पर एक विस्तृत लेख 'रूपशिल्प' में 'The Mystery of a Painting in Bagh Cave' शीर्षक से प्रकाशित हुआ।<sup>2</sup> इस लेख में 'दो शोकाकुल नारी' चित्र की विषय वस्तु पर विल्कुल नये रूप से विचार किया गया। पुनः दूसरा लेख 1989 में उत्तर मध्य सांस्कृतिक केन्द्र के अंग्रेजी मासिक 'Sundaram' पत्रिका के Vol. 1 No. 8 में 'The Enigma of a Painting in the Bagh Cave' शीर्षक से प्रकाशित हुआ। इस लेख से अनेक कलाविदों एवं कला-समीक्षकों ने लेखक के विचार से सहमत होते हुए इस नये संदर्भ का स्वागत किया। उल्लेखित हों इस काल की कला पर एक समग्र विचार प्रस्तुत करने का मन बना।

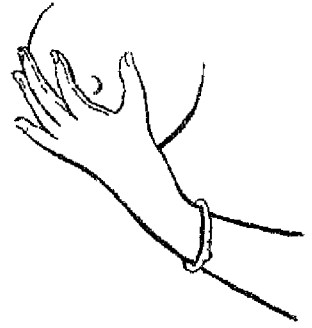
प्राचीन भारत में कला जीवन से किस प्रकार जुड़ गयी थी और कलाकारों को मानवीय संवेदनाओं की कितनी अच्छी पकड़ थी यह बात यहाँ के चित्रों को देखकर भलीभाँति समझा जा

सकता है। इस विशाल फलक पर निर्मित चित्र एक-दूसरे से गुँथे हुए हैं। यह बात घटनाओं के तारतम्य और रचना विधि से स्पष्ट है लेकिन वह ऐतिहासिक घटना कब घटी ? किसके शासनकाल में घटी या किस महान् आख्यान के संदर्भ में है इस पर प्रकाश पड़ना अभी बाकी है लेकिन इतना तो स्पष्ट ही है कि यह जातक कथा पर आधारित नहीं है।

द्वार-मण्डप के चित्रों का हम उसी क्रम से अध्ययन करेंगे जिस क्रम से प्रसिद्ध पुस्तक 'द बाघ के वज्र' में दिया गया है क्योंकि अब यहाँ शायद कुछ भी शेष नहीं है। सभी चित्र नष्ट हो चुके हैं जिन्हें अब देखा नहीं जा सकता। प्रो० असितकुमार हालदार ने यहाँ रहकर इन चित्रों का रेखाकन तैयार किया है जिसका क्रम मूल चित्र के समान है। बाघ गुहा के गुहा क्र स 4 से 5 तक के द्वार-मण्डप में निर्मित चित्रों के माप के बराबर अंकित यह बृहद् रेखाकन इलाहाबाद संग्रहालय में संगृहीत है। इन चित्रों के विस्तृत अध्ययन में अब इन्हीं प्रतिकृतियों का सहारा लिया जा सकता है जिन्हें महान् कलाकारों ने यहाँ आकर कठिन श्रम कर तैयार किया है।

### दृश्य-1

प्रथम दृश्य में दो नतयुवतियाँ एक मण्डप में साथ-साथ बैठी हुई चित्रित की गयी हैं। पहली अर्द्धनग्न युवती राजवंश की है, सम्भवतः रानी या युवरानी हैं और दूसरी उसकी सेविका है। युवरानी के शरीर पर विविध प्रकार के आभूषण दृष्टिगत होते हैं जबकि सेविका को सादे मलिन वस्त्रों में चित्रित किया गया है। रानी के हाथ में दो-दो केगन हैं जबकि सेविका के हाथ में मात्र एक सादा कंगन है। युवरानी गम्भीर मुद्रा में अपने बायें हाथ को गाल पर टिकाये अपनी सेविका को अन्यमनस्क भाव से देख रही है जो अपने आँचल से मुँह ढके हुए है और उसका बायाँ हाथ रानी के अनावृत वक्ष पर है। छत पर नीले रंग की दो पक्षियों का अंकन है जिसमें एक छोटी तथा दूसरी बड़ी चिड़िया है। सम्भवतः मादा पक्षी अपने बच्चे को दाना चुगा रही है।



भारतीय चित्रकला के प्रसिद्ध विद्वान् राय कृष्णदास जी का कथन है कि 'मुँह ढककर रोती हुई स्त्री का चित्र जिसे उसकी सखी सांत्वना दे रही है बड़ा भावपूर्ण है।<sup>1</sup> कुछ इसी तरह की बात महान् कला-समीक्षक प्रो.सी. शिवराम मूर्ति ने भी व्यक्त की है 'चित्रित विषय स्पष्ट रूप से जातक अथवा अवदान से है जिसे पहचाना जाना अभी बाकी है। पहला दृश्य एक रानी और उसके साथ रहनेवाली महिला (सखी) का है। एक महान् दुःख से पीड़ित है और दूसरी उसको सांत्वना दे रही है।<sup>2</sup> महान् कलाकार प्रो० असितकुमार हालदार जिन्होंने यहाँ के चित्रों की प्रतिलिपियाँ तैयार की थी का कथन है 'रंगमहल की गुहा नम्बर चार और गुहा नम्बर पाँच के द्वार के बीच बरामदे के कुछ हिस्से में इन चित्रों का फैलाव पचास फीट लम्बा और सात फीट चौड़ा है। घटनाओं का तारतम्य अथवा रचना-विधि स्पष्ट रूप से यह व्यक्त करते हैं कि सारे चित्र किसी महान् ऐतिहासिक घटना के रूप में आपस में एक-दूसरे से गुँथे हुए हैं। हमने उनकी बौद्ध जातक कथाओं से तुलना की है परन्तु कुछ अंश में ही समानता दृष्टिगोचर होती है, पूर्ण

1 रायकृष्ण दास भारत की चित्रकला भारतीय पण्डित, लीडर प्रेस, सम्बन्ध 2023 वि० पृ 2

2 सी शिवराममूर्ति इण्डियन पेंटिंग नेशनल बुक ट्रस्ट इण्डिया नई दिल्ली पृ 31



~ ~ ~ ~ ~

---

बाघ गुहा का प्रथम दृश्य

(अपार दु ख-सागर में डूबी एक महारानी और उसकी -



रूप से नहीं। इस भाग के चित्रों का प्रतिरूप उतारने में हम सफल हुए। उनके पहले दृश्य में अपार दुःख-सागर में डूबी एक महारानी और उसकी परिचारिका है। उसके साथ ही दो राजकुमार दो अतिथियों से परामर्श करते हुए प्रतीत होते हैं।<sup>1</sup>

उपर्युक्त कथन से मिलते-जुलते विचार अन्य विद्वानों ने भी व्यक्त किये हैं लेकिन चित्र की विषय-वस्तु पर सम्यक् रूप से किसी ने प्रकाश नहीं डाला। इस विषय पर नये सिरे से विचार प्रस्तुत कर प्रसिद्ध पुरातत्त्व विशेषज्ञ श्री माहेश्वरी दयाल खरे ने इस ओर और अधिक विचार करने के लिए प्रेरित किया। उनका कहना है कि यह दृश्य दुःख से नहीं, वरन् लज्जा से सम्बन्धित है। उन्होंने अपने कथन की पुष्टि के लिए बताया—“दोनों स्त्रियाँ समवयस्क हैं। अतः सम्भवतः रानी ने सेविका का हाथ देखने के बहाने उसके प्रेम-सम्बन्ध का रहस्योद्घाटन कर दिया है। बात को गम्भीरता देने के लिए वह स्वयं भी बहुत शांत व गम्भीर हो गयी। लज्जावश सेविका ने अपने दाहिने हाथ से मुँह ढँक लिया है।”<sup>2</sup>

इस चित्र को देखकर 25 वर्ष पहले जो विचार मन में कौंधा था आज भी वही स्थिर है और उसमें इतने सारे विचार जानने के बाद भी कोई परिवर्तन नहीं हुआ है बल्कि वह और अधिक परिपुष्ट ही हुआ है। मेरा स्पष्ट मत है कि यह चित्र ऐसी दुखियारी युवराणी का है जिसका नवजात शिशु काल कवलित हो गया। इस दुर्घटना से रानी मर्माहत तो थी ही, उसकी पीड़ा और बढ़ जाती है, जब शिशु को दूध न पिला पाने के कारण उसके उरोजों में दूध एकत्रित हो जाता है जो शोकाकुल रानी को अत्यधिक पीड़ा से विह्वल कर देता है। इस पीड़ा से मुक्ति हेतु उसकी दासी को वक्ष से दुग्ध दोहन का कार्य सौंपा जाता है। इस कार्य को करते-करते दासी इतनी अधिक दुःखी हो जाती है कि वह अपने को रोक नहीं पाती और कपड़े से मुँह ढककर रो पड़ती है। चित्र में अपार करुणा और असहनीय दुःख को ओर अधिक उभारने के लिए चित्रकार ने ऊपर एक चिडिया को अपने बच्चे को दाना चुगाते हुए चित्रित किया है।<sup>3</sup> इस परिप्रेक्ष्य में और अधिक कार्य कर, यहाँ के चित्र, किस ऐतिहासिक घटना से सम्बन्धित हैं, को जानने का प्रयास किया जा सकता है।

## दृश्य-2

इस चित्र में दो राजाओं को उनके अपने दो राजकुमारों के साथ चित्रित किया गया है। यह चित्र पहले दृश्य की ही अगली कड़ी है जिसमें राजवधू के पिता एव भाई शोक-सवेदना व्यक्त करने के लिए अपने समधी राजा एवं युवराज दमाद के पास आये हुए हैं। इन दोनों ने अपने मुकुट आदर एवं सम्मान हेतु उतार दिया है। दोनों राजाओं में शोक-सन्तप्त राजवधू की पीड़ा एव समस्याओं पर विचार-विमर्श हो रहा है जो उनकी मुखाकृति तथा हाथों के अर्थपूर्ण मुद्रा से सहज ही ज्ञात हो जाता है। चारों आकृतियों के चेहरे पर पीड़ा एव दुःख के भाव स्पष्ट रूप से परिलक्षित होते हैं। दोनों राजाओं के वेशभूषा से भी यही बोध होता है कि वे दो अलग-अलग राजघराने के हैं। यह वार्ता राजदरबार में न होकर राज उद्यान के किसी मण्डप में हो रहा है इससे भी यह स्पष्ट आभासित होता है कि विचार-विमर्श व्यक्तिगत और दो परिवारों से जुड़ी

1 असितकुमार हालदार ललित कला की भाग, चन्द्रलोक प्रकाशन, इलाहाबाद, 1960, पृ० 76-77।  
 2 माहेश्वरी दयाल खरे, बाध की गुफारें, म. प्र हिन्दी ग्रन्थ अकादमी भोपाल, 97 पृ० 63-64।  
 3 विस्तृत विवरण के लिए देखें रूपरहित्य 1986, पृ० 69-74

समस्याओं पर आधारित है। प्रो० असितकुमार हालदार ने बाघ के यात्रा विवरण में इस दृश्य का पहले चित्र से जोड़ते हुए बताया है कि 'उसके साथ ही दो राजकुमार दो अतिथियों से परामर्श कर रहे हैं'।<sup>1</sup>

प्रसिद्ध कलाकार मुकुल डे के अनुसार दाहिनी ओर बैठे राजा अपने राजकुमार के साथ जो उनके पीछे हैं, एक दूसरे राजा और राजकुमार से विचार-विमर्श कर रहे हैं। ऐसा अनुमान होता है कि उन्होंने अभी हाल ही में बौद्ध धर्म ग्रहण किया है। उनके सिर पर राजमुकुट नहीं है। उनके पीछे राज उद्यान के गहरे हरे वृक्ष दिखायी पड़ रहे हैं।<sup>2</sup>

उपर्युक्त विचारों से कुछ अलग हटकर महेश्वरी दयाल खरे ने अपने विचार दिये हैं। उनके अनुसार 'इस चित्र में दो युग लगभग एक-दूसरे के सम्मुख बैठे, किसी धार्मिक व्याख्या में तल्लीन हैं। उनको मुखाकृति तथा हाथों के अर्थपूर्ण संकेतों से भी ऐसा ही प्रतीत होता है। सभी लोग गद्दियों पर पधारे हुए हैं तथा धारीदार अतरीय पहने हैं। प्रतिष्ठित शिरोवस्त्र से स्पष्ट है कि बायीं ओर का युग दाहिनी ओर बैठे युग से उच्च स्तर का है। इनमें से जिनके शीर्ष पर दीर्घ व रत्नजटित मुकुट है वह सम्भवतः राजा तथा उसके निकट उसकी रानी बेटी है।<sup>3</sup> श्री खरे का यह कहना कि इन चार आकृतियों में दो महिलाओं की आकृति है इस विचार की परिपुष्टि किसी भी विद्वान् ने नहीं की है। चारों मानव आकृतियाँ जो केवल अधोवस्त्र ही पहने हुए हैं, को देखने के बाद भी यह विचार उपयुक्त नहीं लगता। शिवराम मूर्ति ने मुख्य आकृति जिन्होंने विशेष प्रकार के मुकुट को धारण किया है को 'शक्र' माना है।<sup>4</sup>

### दृश्य-3

इस चित्र के ऊपरी भाग में 6 पुरुष आकृतियाँ दिखायी पड़ती हैं जो आकाश में बादलों के बीच उभर रही हैं। मुकुल डे ने यहाँ 7 आकृतियाँ देखी थीं।<sup>5</sup> ये आकाशचारी गन्धर्व एवं उनके अनुचर नीचे के भाग में चित्रित अप्सराओं के द्वारा आयोजित गायन-वादन का आनन्द ले रहे हैं तथा उनके हाथ संगीत की लहरियों में थिरक रहे हैं। इस चित्र का बहुत-सा भाग नष्ट हो चुका है। ऊपरी भाग के पुरुषाकृतियों को कुछ विद्वानों ने बौद्ध भिक्षु माना है क्योंकि इनके शीश मुण्डित हैं और ये आभूषण रहित हैं। सम्भव है ये तुषित स्वर्ग में विचरण कर रहे हों। कुछ विद्वानों ने इन्हें उड़ते हुए गंधर्व समझा जो नीचे संगीतज्ञों पर पुष्पवर्षा कर रहे हैं।

नीचे के समूह में पाँच सुन्दर नारियों का चित्रण है जिनके शरीर का निचला भाग नष्ट हो चुका है। बीच की नारी के हाथ में वीणा के अवशेष दिखायी पड़ते हैं जिसके कारण अन्य स्त्रियों के हाथों में भी अन्य वाद्य-यंत्रों के होने की बात सोची जा सकती है और इस प्रकार इस समूह को गायन-वादन में रत अप्सराएँ समझने में कोई परेशानी नहीं होती। इन रमणियों का केश-विन्यास सादा किन्तु आकर्षक है। कानों में कुण्डल धारण किये हुये वे उचित वस्त्राभूषणों से सुसज्जित हैं। चित्र अपूर्ण एवं क्षतिग्रस्त होने के कारण इनका समुचित अभिज्ञान कठिन है।

1. अमितकुमार हालदार 'सलितकला की धारा' 1960, पृष्ठ 76-77।
2. मुकुल डे, 'माई पिलग्रिमेज टू अजन्ता एण्ड बाघ', 1950, पृ० 176।
3. महेश्वरी दयाल खरे, 'बाघ की मुफाएँ' 1971, पृ० 64।
4. सी शिवराम मूर्ति, 'इण्डियन पेंटिंग' 1970, पृ० 31।
5. मुकुल डे 'माई पिलग्रिमेज टू अजन्ता एण्ड बाघ, 950 पृ० 176

**दृश्य-4**

चतुर्थ दृश्य में तत्कालीन समाज में प्रचलित पारिवारिक नृत्य नाटिका का सुन्दर आयोजन दिखायी पड़ता है। नृत्य, गायन एवं वादन का यह समारोह महल के आन्तरिक उद्यान में आयोजित है जो ऊँची चहारदीवारी से घिरा हुआ है। मध्यस्थ की दो स्त्रियाँ विचित्र वेशभूषा धारण कर कोई स्वाँग कर रही हैं और चारों ओर से उन्हें घेर कर नवयुवतियाँ गायन-वादन के साथ उन्हें सहयोग दे रही हैं। प्रायः स्त्रियाँ किसी विशेष पारिवारिक उत्सव में इस प्रकार के स्वाँग द्वारा आपस में मनोरंजन एवं चुहल किया करती हैं। यह आयोजन पुत्र-जन्म अथवा लड़के के विवाह पर विशेषरूप से आयोजित होता है। चित्र के अग्रभूमि पर अंकित चौकी पर रखे हुए गोल बटुये पर रखी हुई सामग्री एवं तकिये इस बात को पुष्ट करते हैं कि इस आयोजन की भावधारा भृंगारिक है और इसका स्वरूप पूर्वी उत्तर प्रदेश में प्रचलित 'नकटा' की तरह है।



चित्र के दोनों ओर मध्य भाग में चित्रित स्त्री अथवा कंचुकी ने कंचुक (जामे या अचकन की तरह का एक पुराना पहनावा जो घुटने तक लम्बा होता था) धारण किया है और वह स्त्री-पुरुष पात्र के रूप में स्वाँग कर स्त्रियों का मनोरंजन कर रही है। दाहिनी ओर की मँजीरा बजाने वाली नवयौवना उनकी हरकतों एवं बात-व्योहार से किंचित शर्मायी हुई-सी प्रतीत होती है। मध्य में चित्रित स्त्री ढोलक या मृदग बजा रही है जिसके नग्न शरीर पर डोरियाँ स्पष्ट दिखायी पड़ रही हैं तथा मृदग बजाने के लिए उठी हुई उँगली का चित्रण बड़ा स्वाभाविक है। गोलाई में खड़ी पीछे की कुछ स्त्रियों के हाथ में करताल, डडे तथा मँजीरे हैं और बाकी की हस्त मुद्राएँ कौतुक, हास्य व्यंग्य को इंगित कर रही हैं। इन स्त्रियों की कुल संख्या 13-14 है और कुछ अस्पष्ट आकृतियाँ भी दिखायी पड़ती हैं। ज्यादातर स्त्रियों का केश-विन्यास जूड़े से युक्त सादा है। जूड़े में श्वेत पुष्प गुँथा है। कुछ स्त्रियों ने विभिन्न रंग-रूप की चोलियाँ या 'ब्लाउज' पहन रखा है तथा कुछ का ऊपरी भाग नग्न है। एक स्त्री ने दुपट्टा पीछे फेंक रखा है।

यहाँ के कलाकारों ने बड़े ही उन्मुक्त भाव से जीवन के आनन्द एवं मृदु भावों को व्यक्त किया है। चित्र के संयोजन में एक दीर्घवृत्त की रचना कर उसके अन्तर्गत दो लघु वृत्तों को संयोजित किया गया है। इस प्रकार चित्र कथा धारा गोल-गोल घूम कर मध्यस्थ की आकृति पर टिक जाती है जो अपनी अद्भुत भाव-भंगिमा एवं विचित्र वेशभूषा के कारण दर्शक को विशेषरूप से आकर्षित करते हैं। कुछ विद्वानों ने इन्हें पुरुष नर्तक माना है और कुछ ने विदेशी। शिवराम मूर्ति ने इस नृत्य समारोह को 'हल्लिसल्लास्य' नामक लोक नृत्य बतलाया है। कुछ लोगों ने इसे दो भागों में बाँट कर अध्ययन प्रस्तुत किया है।

**दृश्य-5**

पाँचवें दृश्य में घुडसवारों के जुलूस को चित्रित किया गया है। यद्यपि चित्र बहुत स्पष्ट नहीं है फिर भी घोड़ों का अकन बड़ा सजीव एवं स्वाभाविक है। डॉ० इम्पे ने 13 घोड़ों पर सवार

लोगों को देखा था तथा फोगेल के अनुसार इनकी संख्या 17 से कम नहीं थी। घोड़े पर सवार कुछ लोग आपस में वार्तालाप कर रहे हैं तथा इनकी कई पक्तियाँ हैं। दल के मध्य में एक अश्वारोही के शीर्ष पर छत्र है तथा शरीर पर गोल बिन्दुदार वस्त्र धारण किये हुए है। उसके छत्र धारण करने एवं विशेष वस्त्र के कारण उसे राजकुमार अथवा सेनानायक कहा जा सकता है। उसने अपने बाएँ हाथ से घोड़े की लगाम को पकड़ रखा है। डॉ० इम्पे का कथन है कि उसके घोड़े का रंग सफेद था। अन्य घुड़सवारों ने लम्बे चाँगे (कचुक) पहन रखे हैं। सभी घोड़े अच्छे नस्ल के हैं और उनका अंकन भावपूर्ण है। घोड़े का शरीर, उसकी मांस-पेशियाँ तथा टाँगों की छाया को इतनी कोमलता से दिखाया गया है कि हम उसकी तुलना किसी भी महान् कृति से कर सकते हैं।

### दृश्य 6

उपर्युक्त दृश्य के बाद हाथियों के जुलूस का दृश्य है जिनपर सम्भवतः राज-परिवार के व्यक्ति बैठे हैं। यहाँ पर डॉ० इम्पे के अनुसार छह हाथी तथा तीन अश्वारोही देखे गये थे जब कि फोगेल ने केवल एक ही अश्वारोही देखे थे। इस चित्र का बहुत-सा भाग विनष्ट हो चुका है। सबसे आगे मुख्य हाथी पर बैठा व्यक्ति सम्राट् अथवा अत्यधिक प्रतिष्ठित व्यक्ति था जिसके पीछे बैठे हुए सेवकों के हाथ में चामर तथा छत्र दिखायी पड़ते हैं। महावती के हाथ में लम्बे अकुश का चित्रण किया गया है। छत्र और झूल में लटकन का बड़ा स्वाभाविक अंकन हुआ है। हाथियों पर रमणियों का समूह बैठा हुआ है। आगे के हाथी पर बैठी तीन युवतियों में से दो के शरीर कटि भाग तक नग्न हैं किन्तु मध्यस्थ युवती ने सफेद ब्लाउज पहन रखी है। आगे एक पुरुष आकृति का अंकन भी दिखायी पड़ता है। इसी प्रकार दूसरे पीछे की हाथी पर भी एक व्यक्ति तथा तीन युवतियाँ बैठी हैं। यहाँ के मध्य युवती के तन पर कंचुकी नहीं है। सभी कामिनियाँ विभिन्न प्रकार के आभूषणों से अलंकृत हैं। इनके पैर में पायलों का अंकन विशेष रूप से आकर्षित करता है। आगे के हाथी पर बैठी आकृतियाँ जितनी स्पष्ट हैं उतना पीछे के हाथी पर बैठी आकृतियाँ नहीं हैं। ऐसा आभास होता है कि कलाकारों को परिप्रेक्ष्य का अद्भुत ज्ञान प्राप्त था जो इस प्रकार के भित्ति चित्रण में बहुत कम दिखायी पड़ता है। दोनों समूहों की स्त्रियों के केश-विन्यास जूड़े से युक्त हैं तथा जिन्हे बड़े सलीके से सवारा गया है। मुकुल डे ने लिखा है "इसके बाद हाथियों का शाही जुलूस है जो रानी तथा उनकी सेविकाओं और महिला संगीतकारों को लिये हुए राजमहल और नगर-द्वारों से निकल रहा है। हाथियों का अंकन बड़ा सशक्त है और उनकी निरभ्र गति, भव्य शोभा एवं उदात्त रूप का चित्रण बहुत ही कुशलता एवं लगन से किया गया है। जहाँ तक मैं समझता हूँ हाथियों का ऐसा श्रेष्ठ चित्र विश्व में अन्यत्र कही नहीं है।"

### अन्य चित्र

इसके आगे का दृश्य जब मैंने इन्हें देखा था सम्पूर्ण रूप से मिट चुके थे और आज जो मैंने उस समय देखा था वे भी नहीं हैं। फिर भी मुझसे पहले वहाँ गये कलाविदों ने जो विवरण दिये हैं उनके अनुसार छठे दृश्य के बाद भी चित्र बने थे। छठे दृश्य के बाद एक द्वार है और उसके बाद डॉ० इम्पे ने लिखा है—"इसके आगे का दृश्य बड़ा ही रोचक व विशिष्ट है। आकृतियाँ उल्टी दिशा में देख रही हैं। इनमें चार हाथी तथा तीन घोड़े हैं। सम्भवतः ये सब अपने गन्तव्य

पर पहुँच चुके हैं। हाथी विश्राम कर रहे हैं तथा महावत हाथियों के शीश पर हाथ रख शांत पड़े हैं। हाथी व घोड़े अपने सामने देखते हुए स्थिर खड़े हैं। एक हाथी अपने सूँड़ में कोई कपडा लपेटे है। हाथ में तलवार एव भाला लिये दो पैदल सैनिक भी चित्रित हैं। इनका ध्यान आगे की ओर आम्र वृक्ष के नीचे रखे दो पानी के पात्र तथा तुम्बे पर है। वृक्ष की शाखा पर एक नीला वस्त्र लटक रहा है जिसके पीछे चक्र है। इसके आगे केले के वृक्ष के नीचे विशिष्ट आसन में बुद्ध बैठे हैं। उन्होंने दाहिने हाथ के अँगूठे को बाये हाथ से पकड़ रखा है तथा समीप ही उनका एक शिष्य बैठा है जो उनके धर्म सिद्धान्त को बड़ी निष्ठा से सुन रहा है। इस चित्र में बुद्ध के सिर पर घुँघराले बाल नहीं हैं। इसके आगे एक द्वार है जिससे इसकी निरंतरता रुक गयी है।''

डॉ० इम्पे के वर्णन से भी ऐसा लगता है कि उनके समय में ऐसे चित्र वहाँ थे जो बहुत धूमिल हो चुके थे और जिन्हें ठीक से पहचाना नहीं जा सकता था। इस बात की पुष्टि इस बात से होती है—'सर्वोत्तम अवशेष उत्तरी द्वार के समीप हैं अन्य स्थानों के समान यहाँ भी ऊपर-नीचे की पंक्तियों में चित्र मिलता है। यद्यपि यहाँ के चित्रों की रूपरेखा बहुत ही अस्पष्ट है फिर भी उद्यान में बैठी आकृति अंशतः दिखायी पड़ रही है। ऊपर के भाग में स्वस्थ एवं अस्वस्थ जैसा दृश्य है। एक जर्जर व्यक्ति बैठा है तथा दूसरा लेटा हुआ है। दोनों के अंग क्षीण हो चुके हैं। तीसरे व्यक्ति को चौथे के सम्मुख प्रस्तुत किया गया है जो उसे शायद परामर्श दे रहा है। इसके बाद दो महिलाओं को विलाप मुद्रा में चित्रित किया गया है। इसके बाद चार नृत्यरत आकृतियाँ तथा एक दौड़ता बालक पीछे की ओर दौड़ते हुए चित्रित हैं।

चित्रों के इन वर्णनों से ऐसा प्रतीत होता है कि ये चित्र यहाँ की गुहा क्र सं 5 तक चित्रित थे। दीवारों के अतिरिक्त भी यहाँ कभी छतों एवं स्तम्भों को चित्रों से अलंकृत किया गया होगा। ऐसे अवशेष अंशतः दृष्टिगत होते हैं। विहार के चारों ओर अलंकृत चित्र-वत्सलरी के अंश भी दिखायी पड़ते हैं। सम्पूर्ण छत पर चित्रित डिजाइनें कितनी अनुपम एवं आकर्षक रही होगी इसका अनुमान कुछ छोटे-छोटे वर्गाकार डिजाइन को देख कर किया जा सकता है जो यहाँ किसी तरह बची रह गयी हैं।

### गुहा मंदिर क्र. स. 5

इस गुहा मंदिर को स्थानीय लोग 'पाटशाला' कहते हैं। शायद कभी इस गुहा का उपयोग व्याख्यानकक्ष के रूप में होता रहा होगा। इस आयताकार मण्डप की लम्बाई 98 फीट तथा चौड़ाई 44 फीट है जिसमें 16 स्तम्भ दो पंक्तियों में निर्मित हैं। ये स्तम्भ भित्तियों से 12 फीट दूर मध्य में हैं तथा आपस में 6-6 फीट की दूरी पर निर्मित हैं। सभी स्तम्भ एक शैली में हैं जो साधारण हैं। इस गुहा में कोई कोष्ठ (कोठरी) स्तूप अथवा मूर्ति आदि नहीं हैं। यहाँ अलंकरण का भी अभाव दिखायी पड़ता है। भित्तियों के लेपित सतह को देखकर सहज ही अनुमान होता है कि यहाँ कभी चित्रकारी की गयी होगी जिनका अब कोई अस्तित्व नहीं है। इस गुहा में चार खिड़कियाँ तथा एक द्वार है जो उस बृहद् द्वार-मण्डप (बरामदे) में खुलती है जहाँ चित्रकारी के उत्कृष्ट नमूने प्राप्त हुए हैं। द्वार-मण्डप के अन्तिम छोर पर एक कोष्ठ निर्मित है। द्वार एव खिड़कियों पर यद्यपि कोई अलंकरण उद्रेखित नहीं है फिर भी विद्यमान गच को देखते हुए ऐसा अनुमान लगाया जा सकता है कि इन्हें भी कभी आलेखनो द्वारा सुसज्जित किया गया होगा। जिस गुहा के बरामदे में इतने उत्कृष्ट एव मनोमुग्धकारी चित्र हों उसके आंतर कक्ष में चित्र न रहे हो ऐसा सम्भव नहीं दिखता इस कक्ष में कहीं कहीं अंशतः चित्र दृष्टिगोचर होते हैं

### गुहा मंदिर क्र. सं. 6

गुहा सं० 5 से गुहा सं० 6 एक पाँच फीट चौड़े मार्ग से जुड़ा हुआ है जो एक कक्ष (17' 6" x 13' 3") से होता हुआ गुहा सं० 6 में पहुँचता है। इस कक्ष में कभी बुद्ध की हस्त प्रतिमाएँ देखी गयी थीं। इस कोष्ठ के अर्द्धस्तम्भ में पूर्ण कुम्भ तथा पर्णालिनी आलेखन का उद्वेक्षण सुघड एव कलात्मक है। गुहा सं० 6 वर्गाकार है जिसकी लम्बाई-चौड़ाई 46.5 फीट है। मण्डप के मध्य में चार अष्टभुजी स्तम्भ हैं। इसके दाहिनी ओर दो अपवरक (कोठरियों) हैं तथा पीछे की ओर एक साथ तीन अपवरक निर्मित हैं जिसमें मध्य अपवरक गहरी एव आयताकार है। प्रतीत होता है कि यह पूजा-स्थल रहा होगा। मण्डप के आगे की ओर एक द्वार तथा दो खिड़कियाँ हैं। इसके अग्रभाग में द्वार-मण्डप का कोई अस्तित्व नहीं दिखायी पड़ता। इस गुहा की भित्तियाँ भी लेपित थीं जिन पर उत्कृष्ट चित्रकारी कभी रही होगी ऐसा अनुमान लगाया जा सकता है। यह गुहा पूर्णरूप से क्षतिग्रस्त हो चुकी है और स्तम्भों के टूट मात्र दिखायी पड़ते हैं।

### गुहा मंदिर क्र. सं. 7

लगभग 15 गज दूर यह गुहा सं० 2 की ही भाँति निर्मित है। इसका द्वार-मण्डप (ब्रामदे) 89 फीट लम्बा तथा 11 फीट चौड़ा है जो 6 अष्टभुजी स्तम्भों पर टिका हुआ है। इसके दोनों ओर अपवरक (कोठरियाँ) हैं। द्वार-मण्डप के बायीं ओर की कोठरी में एक युग्म मूर्ति निर्मित है तथा ऊपरी भाग में एक बैठी हुई प्रतिमा है। सभी मूर्तियाँ खंडित व विघटित अवस्था में हैं।

द्वार-मण्डप से सभा-मण्डप में प्रवेश के लिए तीन द्वार हैं। मुख्य द्वार 7 फीट चौड़ा है जबकि अगल-बगल पूरक द्वार लगभग 4 फीट ही चौड़े हैं। मुख्य द्वार के दोनों ओर 1-1 खिड़कियाँ हैं जो पूरक द्वार से चौड़ी हैं। इन्हो द्वारों एवं खिड़कियों से गुहा के सम्पूर्ण आन्तरिक भाग में प्रकाश व हवा पहुँचती है। द्वार तथा वातायन (खिड़कियों) को अलंकृत नहीं किया गया है। द्वार से प्रवेश करते ही हम विस्तृत सभामण्डप में पहुँचते हैं जो वर्गाकार है। इसकी लम्बाई-चौड़ाई 50 फीट होगी। इसमें चारों ओर 20 स्तम्भ और मध्य में 4 मुख्य स्तम्भ की गणना की जा सकती है। टूटे स्तम्भ खण्डों पर चित्रकारी देखी जा सकती है जिससे अनुमान होता है कि सम्पूर्ण आन्तरिक भाग चित्रित रहा होगा। इस मण्डप के अगल-बगल 7-7 कोठरियाँ हैं तथा पिछले भाग के मध्य में दो स्तम्भ वाले छोटे ब्रामदे के साथ एक पूजा-गृह तथा अगल-बगल 2-2 कोठरियाँ निर्मित हैं। दाहिने ओर की छोटी कोठरी से एक रास्ता गुहा नम्बर आठ को जाता है। इस तरह से गुहा नं० 7 एवं 8 एक-दूसरे में सम्बद्ध हैं।

### गुहा मंदिर क्र. सं. 8

यह गुहा सम्पूर्ण रूप से क्षतिग्रस्त है। केवल इसका मूल द्वार लगभग बच हो गया है। एक छिद्र के द्वारा सर्पण कर अन्दर केवल झाँका भर जा सकता है लेकिन अँधेरे के कारण कुछ भी दिखायी नहीं पड़ता अतः इसके बारे में कुछ कहा नहीं जा सकता। प्रवेश-द्वार को देखकर ही इसके अतीत की कल्पना की जा सकती है।

### गुहा मंदिर क्र. सं. 9

इस गुहा के बारे में किसी को कोई ज्ञान नहीं है। कभी किसी ने इसे देखा होगा जिससे इसकी गणना होती आयी है। अब यहाँ इसके मिलने की सम्भावना बहुत ही धूमिल हो चुकी है। मुकुल डे ने इस गुहा के अस्तित्व को स्वीकार किया है किन्तु इसके अन्दर किसी भी भाँति नहीं पहुँचा जा सकता।

## बाघ चित्रों की विशेषताएँ

बाघ के चित्र अजन्ता शैली की प्रधान परम्परा से सम्बद्ध है। चित्रों की रचना-शैली अजन्ता से बहुत-कुछ मिलती-जुलती है। शैली और रचना-पद्धति की दृष्टि से बाघ के चित्र उत्कृष्ट हैं और अपनी भावधारा में महान् हैं। उनमें चित्रकारी की प्राविधि प्रचुर मात्रा में विद्यमान थी जिसके कारण ये चित्र विश्वविख्यात हुए।

बाघ के चित्र किसी महान् ऐतिहासिक घटना से जुड़े हैं जिसमें जीवन के विभिन्न पक्षों, सुख-दुःख, आनन्द-पीडा, विरह-वेदना, संयोग-वियोग आदि मनोभावों का सुन्दर चित्रण हुआ है। नृत्य, गायन, वादन, चल समारोह का ऐसा उत्कृष्ट और भव्य चित्रण अन्यत्र दुर्लभ है। एक तरफ मानव मन की गहन वेदना का चित्रण दिखायी पड़ता है तो दूसरी ओर जीवन के उत्साह एवं आनन्द का अंकन मिलता है। यहाँ के चित्र चित्रकार के आन्तरिक अनुभूति की सहज अभिव्यक्तियाँ हैं।

पशु चित्रण में बाघ के चित्रकारों को महारत हासिल है। हाथी की सूँड पर पड़ी महीन सुकड़नों अथवा गर्दन के ऊपर का कोमल भाग आदि का चित्रण कलाकार के सूक्ष्म निरीक्षण और उन्हें चित्रित करने की अद्भुत क्षमता के परिचायक है। घाड़े के शरीर एवं उनकी मासपेशियों का छाया प्रकाश के द्वारा जो उत्कृष्ट चित्रण यहाँ प्राप्त होता है वैसा अंकन शायद ही कहीं दिखायी पड़े। सजीव दृढ़ रेखायुक्त चित्रण बाघ की विशेषता है। अजन्ता में हमें अश्वों का इतना पूर्ण एवं उत्कृष्ट चित्रण नहीं मिलता। हाथियों के चित्र भी अजन्ता से कम सुन्दर नहीं हैं। अन्य पशुओं का चित्रण भी बड़ी कुशलता से हुआ है।

बाघ के चित्रों में पक्षियों का चित्रण प्रभावशाली और मुग्धकारी है। शुक, सारिका, कलहंस, मयूर, सारस, कुक्कुट, कोयल सभी का उत्कृष्ट चित्रण यहाँ दिखायी पड़ता है। पक्षी-चित्रण मनुष्य के मनोभावों को प्रतीक के रूप में भी अभिव्यक्ति देता है। छत के नीचे सजावट वाले पक्षी सम्बन्धी चित्रों में कलहंस बने हुए हैं। कबूतरों के चित्र में रंगों का प्रभाव अद्वितीय है। बाघ के विभिन्न आलेखनों में मन मुग्धकारी पक्षियों का अंकन कमल, कमलनाल, लताओं तथा पुष्पों के साथ किया गया है। जगली कबूतर एवं मोरों के चित्रण में यहाँ के कलाकारों ने विशेष रुचि ली है।

जीवन में प्रयोग आनेवाली अनेक वस्तुओं का चित्रण बड़ी ही कुशलता से किया गया है। काष्ठ निर्मित वस्तुओं के अतिरिक्त अन्य वस्तुएँ यथा-बेलबूटों वाली तलवार की म्यान, ढीले-ढाले धारीदार कपड़े, झूलते हुए हौदे तथा विभिन्न प्रकार के साज-सामानों का यहाँ उत्कृष्ट चित्रण दिखायी पड़ता है। वस्त्राभूषण यहाँ अजन्ता की तरह भव्य नहीं है फिर भी सादे रूप में मनोहारी चित्रण प्रभावशाली है। केश प्रसाधन की सामग्री, वस्त्र, आभूषण—कठहार, नेकलेस, कंगन, चूड़ी और पायल आदि का चित्रण स्वाभाविक है। हीरे-मोती जडित राजमुकुट, गले के हार, यज्ञोपवीत आदि का चित्रण भी यहाँ बहुतायत से उपलब्ध होता है।

बाघ के कलाकारों ने जीवन के विविध पक्षों का चित्रण यहाँ किया है। वे धर्म के प्रति निरपेक्ष नहीं थे फिर भी उन्होंने जीवन के विविध पक्षों को बहुत करीब से देखा था इसलिए धार्मिक चित्रण से ज्यादा मानव मन की गूढ़तम भावों की अभिव्यक्ति में उनका मन ज्यादा रमा है। जीवन के सुख दुःख और आन्तरिक अनुभूति बाघ की भित्तियों पर

हो उठी है  
सवेदना, स्वाँग नृत्य गायन वादन गजारोहण चल समारोह

आदि विषयों पर चित्रण कर उन्होंने अपनी महान् प्रतिभा का परिचय दिया है। वैसे तो यहाँ अनेक विषयों के चित्र मिल जाते हैं लेकिन ख्याति उन्हें जनजीवन से सम्बन्धित विषयों के चित्रण से ही मिली है। जीवन के विविध पक्षों की कलात्मक अभिव्यक्ति उनकी प्रथम रुचि रही है।

बाघ के कलाकारों ने प्रकृति का चित्रण पूर्ण मनोयोग से किया है। प्रकृति के विविध उपादान, यथा-लता-वृक्ष, पेड़-पौधे, फल-फूल का बड़ा सजीव चित्रण यहाँ दिखायी पड़ता है। प्रकृति के सहयोगी पशु-पक्षी भी इसी में इस प्रकार रच-बस गये हैं कि उन्हें अलग से नहीं देखा जा सकता। प्राकृतिक सौन्दर्य की अनुपम छटा यहाँ चारों ओर फैली हुई है और मनुष्य की अनुभूति के आलम्बन के रूप में उनका प्रभावी चित्रण दिखायी पड़ता है।

बाघ के चित्रकारों ने अपनी कृतियों में तारतम्य का सन्तुलन बड़ी कुशलता से किया है। उनके चित्रों में एक गति है एक छन्द है जो उन्हें उस भावभूमि तक ले जाने में समर्थ होती है जहाँ रस का समुद्र हिलोरे लेता है। रस का ऐसा सुन्दर परिपाक विश्व की महानतम कृतियों में भी दुर्लभ है। बाघ की चित्रकारी में भावनाओं का चित्रण उसका प्राण है। मानव के सभी भाव और भावनाओं की अभिव्यक्ति यहाँ मुखर रूप से व्यक्त हुई है।

बाघ का रग-विधान साधारण है लेकिन रंगों का अन्तर-प्रदर्शन तथा छाया पकाश युक्त प्रयोग अपने-आप में बेजोड़ है जिसकी तुलना विश्व की महान् कृतियों से की जा सकती है। सप्ताह में बाघ के समकालीन चित्रों में कहीं कोई ऐसा नहीं है जो तकनीक और विधान की दृष्टि से इतने महान् हों। बाघ के चित्रों में स्थानीय खनिज रंगों का ही प्रयोग दिखायी पड़ता है लेकिन जितने भी रंग उपलब्ध थे उनका प्रयोग बड़ी कुशलता से किया गया है।

बाघ के चित्र अपने अनुपम संयोजन-विधान के कारण भी श्रेष्ठ माने जाते हैं। संयोजन की सबसे बड़ी विशेषता यह होती है कि दर्शक की दृष्टि मुख्य विषय पर सहजता से पहुँच जाय और चित्र के आन्तरिक भावना से आत्मसात् कर ले। लेकिन दर्शक की दृष्टि को कलाकार अपने तरीके से मुख्य विषय तक ले जाता है क्योंकि अपनी अनुभूति तक पहुँचाने के लिए उसे उस भावभूमि तक भी लाना पड़ता है जहाँ वह रस का बोध कर सके। इस प्रकार प्रेक्षक की दृष्टि को शनैः-शनैः बढ़ाता हुआ वह केन्द्रीय विषय पर लाता है। बाघ का कलाकार इस बात को बखूबी समझता था इसलिए उसका चित्र-संयोजन बड़ा ही सशक्त एवं प्रभावी है। विषय के अनुसार प्रेक्षक की दृष्टि को वह गति देता है और उसे उस दिव्य आनन्द का बोध कराता है जो सहृदय को इन कृतियों को देखकर प्राप्त होना चाहिए।

बाघ का नारी चित्रण अजन्ता की तुलना में सहज एवं साधारण है। यहाँ की नारी को किसी के श्रीवृद्धि का साधन नहीं माना गया है बल्कि उसे सामान्य रूप से दया, ममता, वात्सल्य और प्रेम की प्रतिमूर्ति के रूप में चित्रित किया गया है। उसका सौम्य रूप सभी को आकर्षित करता है किन्तु कहीं भी किसी भी प्रकार के विकार को जन्म नहीं देता। वे समाज की साधारण ललनाएँ हैं जो स्वच्छन्द और उन्मुक्त जीवन की आकांक्षी हैं। उनकी निश्छल एवं स्वाभाविक गतिविधियों सभी को आकर्षित तो करती हैं लेकिन किसी भी कुत्सित विचार को पनपने नहीं देती। विविध भावों में डूबती-उतरती ये नारियाँ अपनी भाव-भंगिमा और सौन्दर्य सौष्टव के कारण अलग से बानी पहचानी जाती हैं



## बादामी की कलाकृतियाँ

सदियों पहले धूप, वर्षा और ठंड की मार से बचने के लिए मनुष्य ने गुफाओं में शरण ली। सभ्यता के विकास के साथ वह गुफाओ से बाहर आ गया और गुफाओं को उसने देवताओ का निवास बना दिया। अपनी आदिम गुफाओ को काट-छाँटकर उसने उन्हें अलंकृत किया और अपनी कलात्मक प्रतिभा को व्यक्त करने के लिए शिल्पकला एवं चित्रकला की अनुपम कृतियों से उसे मंडित किया। दक्षिण भारत के अनेक स्थानों में इस प्रकार के शिलागृही मंदिर प्राप्त होते हैं जहाँ प्राचीन भारत की सभ्यता और सस्कृति की महान् विरासत सँजोयी हुई है जो हमारी कलात्मक प्रतिभा को मुखरित करते हैं। ऐसा ही एक स्थान है बादामी।

कर्नाटक राज्य के ऊपरी हिस्से में एक कस्बा बादामी है जो कभी वात्यापी (वात्यपिपुरम्) के नाम से चालुक्य साम्राज्य की राजधानी थी। कर्नाटक संगीत में आज भी यहाँ के गणपति की सर्वप्रथम वंदना की जाती है। पर्वतों के बीच स्थित यह प्राचीन नगरी अपने प्राकृतिक वैभव एवं कलात्मक मंदिरों से समृद्ध है। यहाँ चालुक्यों ने चट्टानों को तराशकर गुहाएँ (लेण) बनवायी जो बादामी गुहाओ के नाम से जानी जाती हैं। कहा जाता है कि तीसरी सदी में चालुक्यों ने पहली बार गुहाओ से बाहर भी मंदिरों के निर्माण का कार्य प्रारम्भ किया। चालुक्यों के शासनकाल में कलाकारों को अत्यधिक सम्मान प्राप्त हुआ और नये-नये कला-रूपों की खोज हुई। तरह-तरह के मंदिर एवं आकृतियाँ बनायीं गयीं। इसी समय मंदिर के दक्षिण भारतीय शैली का जन्म हुआ। चालुक्य, पल्लव, होलशिला, विजय नगर साम्राज्य, टीपू सुल्तान सबने बादामी पर राज्य किया और कई गौरवशाली स्मारक बनवाये किन्तु बादामी चालुक्यों द्वारा बनवाये गये इन शिलागृही मंदिरों के कारण ही विख्यात हुआ।

बादामी में चार गुहाएँ हैं जो एक ही पहाड़ी में अवस्थित हैं तथा प्रत्येक गुहा कठिन सीढियों द्वारा एक-दूसरे से जुड़ी हुई है। पहली गुहा शिव गुहा है, दूसरी एवं तीसरी वैष्णवी है तथा चोथी गुहा जैन धर्म की है। इन गुहाओ में चित्रकला, मूर्तिकला तथा वास्तुकला की अनुपम त्रिवेणी दिखायी पड़ती है। चित्रकला की दृष्टि से तीसरी गुहा महत्त्वपूर्ण है। इस गुहा में वैष्णव धर्म से सम्बन्धित सबसे प्राचीन चित्र मिलते हैं जो अजन्ता आकृतियों से अत्यधिक साम्य रखते हैं। शिल्प-सज्जा तथा चित्रण की दृष्टि से यह गुहा सर्वश्रेष्ठ है। इस गुहा मंदिर में चालुक्यवंशीय राजा मंगलीश के शासनकाल के बारहवें वर्ष का एक लेख प्राप्त हुआ है जिसका समय लगभग 578 ई० (500 शाका) है। लेख के अनुसार विष्णु की प्रतिमा इस गुहा मंदिर के मुख्य मंडप में स्थापित की गयी और मंदिर में पूजा एवं प्रबन्ध के लिए इसे लजीसवाड़ा नामक ग्राम की जागीर प्रदान की गयी। उक्त लेख से यह भी विदित होता है कि इस गुहा को राजा मंगलेश ने बनवायी थी। चालुक्यवंशीय राजा मंगलेश, महान् शासक कीर्तिवर्मन् का भाई था जो उसके बाद चालुक्य साम्राज्य का शासक बना। वह एक-कला प्रेमी शासक था जिसने शिलागृही मंदिरों एवं भवनो के निर्माण में रुचि ली। उसके शासनकाल में ही ये गुहा मंदिर बनकर पूर्ण हुए। बादामी नगर के बीच के एक लेख से यह भी विदित होता है कि राजा मंगलीश के पुत्र पुलकेशिन द्वितीय की राजधानी बादामी को पल्लव-वंशीय राजा ने ध्वस्त कर दिया।

शिल्प की दृष्टि से इन गुहाओं में बहु आयामीय आकृतियों के सुन्दर उदाहरण दिखायी पड़ते हैं। शिव की शिल्पाकृति में नौ जोड़ी हाथ हैं। इनमें से कोई एक जोड़ी हाथ चुन लीजिए जिसमें की एक मुद्रा दिखेगी इस तरह से की अलग अलग 81 मुद्राओं का

दिग्दर्शन इस महान् शिल्पकृति में देखी जा सकती है। एक दूसरे स्थान के पैनल में तीन सिर चार हाथ और तीन पाँव उत्कीर्ण हैं लेकिन अलग-अलग कर देखने पर तीनों आकृतियाँ पूर्ण लगती हैं जबकि पूर्णता के लिए छह हाथ और छह पैर उत्कीर्ण किया जाना चाहिए था। कुछ ब्रैकेट फीगर्स भी हैं जो शिला बालिंग की आकृतियाँ हैं जिसका परिष्कृत रूप होलशिला राजाओ ने बेलूर में बनवाया।

चित्रकला की दृष्टि से इन गुहाओं में तृतीय गुहा ही सबसे महत्वपूर्ण है। इन चित्रों को देखने से यह भली-भाँति स्पष्ट हो जाता है कि चालुक्यवंशीय सम्राट् मंगलेश के दरबारी कलाकार वाकाटक कलाकारों की शैली को पूर्ण रूप से आत्मसात् कर लिया था और वे उन परम्पराओं का अनुसरण कर रहे थे जिन्हें अजन्ता के कलाकारों ने अपनाया था। इस गुहा की छत पर विभिन्न पैनलों के चार दृश्य बनाये गये हैं। दो पैनलों का आकार 5x5 5 फीट तथा दूसरे दो पैनलों का आकार 1.5x 1.9 फीट है। यहाँ के चित्रों के बारे में सर्वप्रथम स्टेला क्रैमरिख ने प्रकाश डाला।<sup>1</sup> इसके पहले बर्गीज एव बनर्जी ने इस गुहा के बाहरी भाग में चित्र के धुंधले चिह्न पाये जाने का उल्लेख किया है लेकिन चित्रों के बारे में कुछ नहीं कहा। स्टेला क्रैमरिख ने इन चित्रों को शिव-विवाह से सम्बन्धित बताया लेकिन इन चित्रों को भलीभाँति देखने से यह बात ठीक नहीं लगती। वाराह पैनल के समीप उत्कीर्ण लेख से भी यह इंगित किया गया है कि दर्शकों को मंगलेश की कला का रसास्वादन करने के लिए गुहा की छत (जहाँ चित्र अंकित हैं) दीवारों तथा मूर्तियों को देखना चाहिए। ऐसा लगता है यह दृश्य चालुक्य सम्राट् कीर्तिवर्मन् के शासन एवं उसके दरबार से सम्बन्धित है। सम्राट् कीर्तिवर्मन् मंगलीश का बड़ा भाई था जिसे वह हृदय से प्रेम करता था। तृतीय गुहा के छत पर बने चित्रों का विवरण कुछ इस प्रकार है :-

**प्रथम दृश्य**—पहले पैनल में एक राज प्रासाद का दृश्य अंकित है जहाँ नृत्य संगीत का भव्य कार्यक्रम अपने उत्कर्ष पर है। केन्द्र की बैठी हुई आकृति नृत्य एव संगीत का आनन्द ले रही है। प्रालिन्द (बाल्कनी) के ऊपर बाहर से आये हुए गणमान्य अतिथि इस दृश्य को देख रहे हैं। मुख्य आकृति जो मृदु नीलिमायुक्त हरे वर्ण की है, का एक पैर आसन पर तथा दूसरा पैर पाद-पीठ पर टिका हुआ है। यह भाग इतना क्षत-विक्षत हो चुका है कि इसे पहचाना नहीं जा सकता। यहाँ केवल बृहद् धड एव सुन्दर हाथ ही दृष्टिगत होता है। इस आकृति की मुखकृति नष्ट हो गयी है लेकिन मुकुट का एक भाग बच गया है जिससे यह प्रतीत होता है कि यह आकृति चालुक्य सम्राट् की है जिसके गले में चालुक्य कला शैली में दिखायी पडने वाला कण्ठहार (कम्बुकठ), लटकते हुए आभूषण की लड़ियाँ तथा मोतियों से सन्नद्ध यज्ञोपवीत इसके साक्षी हैं। इस आकृति के बायें कान का कुण्डल दिखायी पड़ रहा है। इस विशिष्ट व्यक्ति के पैर के पास अनेक बैठी हुई आकृतियाँ हैं और इधर-उधर सेवक एवं सेविकाएँ खड़ी हैं। सेविकाएँ चामरधारणी हैं। चित्र का यह भाग क्षत-विक्षत हो गया है इसलिए बहुत-कुछ स्पष्ट नहीं है।

चित्र के बायें भाग में वाद्यवृन्द के साथ संगीतज्ञों की टोली है जिसके बीच एक नर्तक और नर्तकी नृत्य कर रहे हैं। नर्तक दर्शकों की ओर उन्मुख है और शायद चतुरा मुद्रा में है। नारी नर्तकी पुरुष नर्तक का साथ दे रही है।

पुरुष नर्तक जंघाओं पर धारीदार अर्द्धरुक् वस्त्र धारण किये हुए है और उसकी केशराशि जटाजूट की तरह है। कानों में पत्र-कुण्डल, कण्ठाभरण, बाजूबंद, कंगन आदि आभूषणों से

सुशोभित इस नर्तक को ही देखकर शायद स्टेला क्रैमरिख ने इसे शंकर मान लिया और चित्र की विषय-वस्तु को शिव-विवाह से सम्बन्धित बता दिया। जबकि वस्तुतः ऐसा नहीं है।

पुरुष नर्तक के साथ की नृत्यागना हल्के नीले हरे वर्ण की है तथा उसका केशविन्यास कलात्मक है। वस्त्राभूषणों से सुसज्जित उसके शरीर में लोच के साथ एक आकर्षक घुमाव है जो लयात्मक गति का बोध कराती है। इसके चारों ओर विभिन्न वाद्ययंत्रों को बजाती हुई नारियाँ अकित की गयी हैं जो साधारण वस्त्राभूषणों से सुशोभित हैं। इनमें से दो तन्वगी बाँसुरी बजाती हुई चित्रित की गयी है दायीं ओर थोड़ा आगे एक ढोलकिया है। उसके आगे एक श्यामवर्णी नारी अपनी गोद में लेकर मृदंग बजा रही है एक अन्य नारी मजोर बजा रही है।

इस चित्र के बारे में एक दूसरा मत यह भी है कि इन्द्र अपने वैजयन्त भवन में नृत्य और संगीत का आनन्द ले रहे हैं तथा ताडु एव अप्सरा नृत्य का प्रदर्शन कर रहे हैं।

**दूसरा दृश्य**—दूसरे पैनल में राज प्रासाद के एक कक्ष में एक राजदम्पति एव उसके दरबार का चित्रण है। सम्भवतः ये दोनों चालुक्य सम्राट् मंगलेश एवं उसकी रानी हैं। सम्राट् को पीठासीन दिखाया गया है जिनका बाया हाथ घुटने पर तथा दाया हाथ त्रिपतका मुद्रा में है। शीश पर उन्नत मुकुट, दाहिने कंधे पर यज्ञोपवीत तथा कुछ आकर्षक आभूषणों से उनका व्यक्तित्व और निखर उठा है। नरेश के बायीं ओर प्रसाधिकाओं और परिचारिकाओं के मध्य रानी चित्रित की गयी है। रानी आयताकार पीठासीन पर विराजमान है। आकर्षक मुख-मुद्रा वाली रानी का दाहिना हाथ आसन पर तथा बाया हाथ सोच मुद्रा में चेहरे को नीचे टिकाये हुए है। उनका बाया पैर मुड़ा हुआ आसन पर तथा दूसरा दाहिना पैर पादपाठ पर है जिस पर एक प्रसाधिका महावर लगा रही है। कमर से नीचे जघाओं पर धागीदार अर्धरूक पहने रानी की सुन्दर देहयष्टि नाना आभूषणों से युक्त है। कानों में पत्र-कुण्डल, भुजाओं पर अनन्त एव भुजबन्द तथा ग्रीवा विभिन्न कण्ठहारों एवं मालाओं से सुशोभित है। रानी का केश-विन्यास बड़ा आकर्षक है। सम्भवतः वह धम्मीला फैशन में बाँधा गया है। केश की कुछ लटे माथे पर आ गयी है। रानी की भाव-भंगिमा तथा सुन्दर देहयष्टि का निरूपण कलाकार ने बड़ी कुशलता से किया है।

रानी की सेवा में खड़ी चामर धारिणियों के केश खुले या बँधे दिखाये गये हैं। एक परिचारिका के हाथ में दंड है। राज दम्पति के नीचे तीन आकृतियाँ क्रमशः गौर, ताम्र एवं हरित वर्ण की हैं जो सम्भवतः नरेश के सेनानायक हैं। दायीं ओर अनेक मुकुटधारी दरबारी धरती पर बैठे मानो आदेश की प्रतीक्षा कर रहे हैं। इन आकृतियों के छोर पर एक नारी प्रतिहारी भी चित्रित की गयी है। इस चित्र के राजदम्पति यदि मंगलीश एव उनकी रानी नहीं हैं तो वह उसका बड़ा भाई कीर्तिवर्मन् भी हो सकता है जिसे मंगलीश बहुत चाहता था।

**तीसरा दृश्य**—इस चित्र का बहुत-सा भाग नष्ट हो गया है। चित्र में विद्याधर तथा विद्याधरी को एक-दूसरे के गले में बाँधे डाले हुए चित्रित किया गया है। दोनों के शीश पर मुकुट है। विद्याधर को गौरवर्ण और विद्याधरी को गहरे वर्ण में निरूपित किया गया है।

**चतुर्थ दृश्य**—इस पैनल में विद्याधर एव विद्याधरी के युगल आकृति को और अधिक सुन्दर अकित किया गया है। विद्याधर को जटाओं जैसे केश-विन्यास, कर्ण-कुण्डल पहने, कमल-पुष्प से सुसज्जित गहरे नीलिमायुक्त हरे वर्ण में चित्रित किया गया है जबकि विद्याधरी को वीणा लिये हुए गौर वर्ण में दिखाया गया है। इसके कान में कुण्डलों का अभाव है।

बादामी शिल्पा गृही मंदिर वास्तु शिल्प कला एव चित्रकला की बेजोड सगम स्थली है जो चालुक्य वंशीय राजाओं के अनन्य पर प्रकाश डालते हैं

### सित्तनवासल की कलाकृतियाँ

तमिलनाडु में तंजौर के निकट सित्तनवासल नामक स्थान पर पल्लव नरेश महेन्द्रवर्मन तथा उनके उत्तराधिकारी पुत्र नरसिंहवर्मन ने कई गुहा मंदिरों का निर्माण कराया। ये गुहा मंदिर उत्कृष्ट भित्ति चित्रण के लिए प्रसिद्ध हैं। यहाँ पल्लव कला की श्रेष्ठ कृतियाँ पायी जाती हैं जो हमारी शास्त्रीय कला की श्रेष्ठ परम्परा की अनुगामिनी हैं। यहाँ के चित्रों के भलीभाँति निरीक्षण से यह विदित होता है कि यहाँ के चित्रों के दो स्तर हैं— पहले के और बाद के। कुछ विद्वानों का मत है कि इन गुहा मंदिरों का निर्माण तो पल्लवों द्वारा किया गया किन्तु चित्रण पाण्ड्य काल के हैं।

यहाँ की छत पर एक सुन्दर कमल-सरोवर का चित्रण किया गया है जिसमें कमल-पुष्प एवं कलिकाओं के मध्य मीन, मकर, कच्छप, हाथी, महिष और हंस को दिखाया गया है। इनके मध्य तीन युवा मानव आकृतियाँ (शायद देवता) अधोवस्त्र धारण किये हुए चित्रित हैं जिनके हाथ में कमल-पुष्प हैं। ऐसा प्रतीत होता है कि किसी कार्य हेतु (पूजा-अर्चना) ये कमल-पुष्प का घयन कर रहे हैं। इनमें से दो मानव आकृतियों को लाल रंग में तथा तीसरे को पीले रंग में चित्रित किया गया है। आकृतियों का चित्रण बड़े मनोयोग से पूर्ण भावाभिव्यक्ति के साथ किया गया है। इनकी मुद्राएँ तथा भंगिमा आकर्षित करती हैं।

सित्तनवासल की सर्वोत्तम कृति एक राजदम्पति का चित्र है। राजा एक सुन्दर किरीट मुकुट धारण किये हुए हैं। उनके कान में कुण्डल तथा गले में कण्ठहार सुशोभायमान हैं। अन्य वस्त्राभूषणों से सुसज्जित उनकी देहयष्टि कलाकार की चित्रण प्रतिभा का परिचायक है। उनकी अर्द्धउन्मीलित आँखें दया, करुणा और सहानुभूति से परिपूर्ण हैं। उनके मुखमंडल पर अद्भुत शान्ति का भाव उनकी आन्तरिक दिव्यता को प्रकट करता है। इस चित्र को देखने के बाद अजन्ता के बोधिसत्त्व पद्मपाणि की भावाभिव्यक्ति की याद आना स्वाभाविक है। राजा का अनुसरण करते हुए उनके पीछे उनकी रानी का चित्र है। प्रसन्न मुखमुद्रा जिसमें किञ्चित् औत्सुक्य का भाव है सम्पूर्ण शृंगार से युक्त है। उनकी केश-सजा सरल, मनोरम एवं लुभावना है। कानों में गोल बाली उनकी सुन्दरता को द्विगुणित कर रहा है। इन दोनों के ऊपर एक सुन्दर छत्र शोभायमान है। कुछ लोगों ने पीछे की रानी को छत्रधारिणी बताया है।



गुहा के खम्भों पर आयताकार क्षेत्र में नर्तकियों अथवा अप्सराओं का नर्तन पूर्ण गतिशील एवं उत्कृष्ट भाव-भंगिमा में उत्कीर्ण है। यहाँ पर नारी का चित्रण कलाकारों ने विशेष मनोयोग से किया है। इन चित्रों की भाव-भंगिमा, हस्त मुद्राएँ, आकृतियाँ और अलंकरण बड़े ही सजीव हैं। सौन्दर्य की साक्षात् मूर्ति के समान अप्सरा एवं नर्तकियों का पाण्डुवर्णी शरीर अनुपम लय और गति के साथ चित्रित किया गया है।

यहाँ अजन्ता की परिपक्व शैली दृष्टिगत होती है जो अपने उत्कृष्ट रूप में दक्ष कलाकारों द्वारा व्यक्त हुई है।

## सिगिरिया की कलाकृतियाँ

भारत में श्रीलंका का सम्बन्ध बहुत प्राचीन है। कभी यह बृहत्तर भारत का एक अंग समझा जाता था। भौगोलिक दृष्टि से भी यह द्वीप भारत का ही एक भाग है जो हिन्दमहासागर के एक उथले जलडमरूमध्य से अलग है।

ऐतिहासिक दृष्टि से भी इस द्वीप पर भारत देश का अत्यधिक प्रभाव है। अनेक बार दक्षिण के राजाओं ने उम पर राज्य किया। समुद्रगुप्त के समय लंका के राजा ने उनसे मित्र भाव प्रकट किया। रामायण-काल की कथा सर्वविदित ही है जब लंकापति रावण से युद्ध कर मर्यादा पुरुषोत्तम राम ने इस द्वीप पर विजय-पताका फहरायी। जातक कथा के अनुसार छठी शताब्दी के आस-पास विजय नामक राजकुमार ने सिंहल की राजकुमारी से विवाह कर वहाँ भारतीय राजवंश स्थापित किया। इतिहास की सबसे महत्वपूर्ण घटना अशोक महान् के समय की है जब उसने अपने पुत्र महेन्द्र और पुत्री सघमित्रा को बौद्ध धर्म के प्रचार हेतु श्रीलंका भेजा और उन्हें वह स्वयं ताम्रलिप्ति (ताम्लुक) बंदरगाह से जहाज पर बैठाकर विदा किया। इस प्रकार श्रीलंका और भारत के धार्मिक सम्बन्ध भी प्रगाढ़ हुए तथा इस द्वीप पर बौद्ध धर्म का प्रचार एवं प्रसार हुआ। उन दोनों द्वारा बोध गया से ले जायी जानेवाली बोधिवृक्ष की टहनी आज वहाँ महावृक्ष के रूप में लहलहा रही है।

बौद्ध धर्म के प्रचार एवं प्रसार में यहाँ के राजाओं ने अपनी महत्वपूर्ण भूमिका निभायी तथा स्थान-स्थान पर स्तूप, मंदिर, प्रासाद, विहार आदि बौद्ध-धर्मस्थलों का निर्माण किया जो भारतीय संस्कृति एवं कला से प्रभावित थे।

सिगिरिया की कलात्मक गुहाएँ श्रीलंका (सिंहल) में प्राप्त हुई हैं। यह स्थान सिंह गुहा के नाम से जाना जाता है। इन गुहाओं का निर्माण पाचवीं शताब्दी में हुआ। सिगिरिया श्रीलंका के केन्द्रीय पर्वत-शृंखला में अवस्थित है तथा कोलम्बो से लगभग 165 कि. मी. दूर है। जंगलो से घिरे लगभग 600 फुट ऊँचे इस पहाड़ी के शिखर की दो उथली गुहाओं के छह अन्तःकक्ष में यहाँ के विश्व-विख्यात चित्र अंकित हैं। इन गुहाओं की खोज 1830 ई० में एक अंग्रेज मैनिंग मेजर फोर्सेस ने की।

यहाँ चित्रित आकृतियाँ अधिकतर अकेली अथवा कहीं-कहीं युगल रूपों-अप्सराओं की हैं। यहाँ कुल इक्कीस नारी आकृतियाँ प्राप्त होती हैं। पहले कक्ष की आकृतियाँ मानवाकार से बड़ी तथा दूसरे कक्ष की कुछ छोटी हैं। यहाँ की गुहाओं की दीवारों पर प्राचीन वज्रलेप (सिमेन्ट) से प्लास्टर किया गया है। तदुपरान्त लाल, पीले, हरे तथा सफेद खनिज रंगों से उस चित्रभूमि पर चित्र बनाये गये हैं। यहाँ नीले रंग का सर्वथा अभाव है।

ये अप्सराएँ निम्नार्द्ध में मेघों द्वारा घिरी हैं जिससे आभास होता है कि ये आकाशचारिणी अप्सराएँ हैं। ये अपने हाथों में पुष्प लिये हुए हैं और कहीं-कहीं उनके हाथों में फूलों से भरा थाल है। जहाँ दो नारी आकृतियों को पास-पास चित्रित किया गया है वहाँ एक को हरे रंग से चित्रित किया गया है जो दासी होने का संकेत देता है तथा दूसरी को पीले अथवा नारंगी रंग से चित्रित किया गया है जो शायद रानी है। इनकी वर्णव्यवस्था, रेखाओं की शक्ति और सन्तुलन तथा उत्कृष्ट संयोजन यहाँ के कलाकारों की अद्भुत क्षमता और कार्यकुशलता को व्यक्त करते हैं।

नेत्रों का अर्द्ध उन्मीलन कटि की सूक्ष्मता स्तनों की सुपुष्ट तथा सुन्दर से युक्त इन आकृतियों के सौम्य मुखमंडल पर अद्भुत शान्ति है ये

अप्सराएँ अनेक प्रकार के कशविन्यास कर शरीर पर सुन्दर वस्त्राभूषण धारण किये कमर से नीचे लांगदार धोती तथा वक्षस्थल पर आधी बाँहों वाली कचुकी अथवा पद चित्रित की गयी है।



कुछ विद्वानों का मत है कि यहाँ पर चित्रित नारियाँ सम्राट् कश्यप की राप् सम्बन्धित नारियाँ हैं जो पुष्प लिये हुए बौद्ध मंदिर की ओर जा रही हैं। नारियों के निचले मेघ के स्थान पर कुछ लोगो ने उसे जल माना है। उनके अनुसार ये स्त्रियाँ जलक्रीडा हैं। कुछ बौद्ध विद्वान् इन्हे राजा कश्यप की रानियाँ बताते हैं जो उनके मृत्यु के पश्चात् पुष्प-वर्षा कर रही हैं। जो भी हो, लेकिन इन मेघकन्याओं का इतना सन्तुलित एव सुगन्धित कम स्थानों पर दिखता है इन चित्रों की चित्रण शैली से भूरिश प्रभावित

## एलोरा की कलाकृतियाँ

अजन्ता से लगभग 97 कि० मी० दूर एलोरा गाँव स्थित है। प्राचीन काल में इसका नाम ऐलपुर था जो प्रमुख मार्ग पर स्थित व्यापारिक केन्द्र था। यह स्थान महाराष्ट्र राज्य के औरंगाबाद से 30 कि० मी० दूर है। एलोरा गाँव के पूर्व दिशा की ओर पूरी पहाड़ी काटकर अद्वितीय गुहा मंदिरों का निर्माण किया गया है जो एक मील तक फैले हुए हैं। इन्हें एलोरा के गुहा मंदिर अथवा 'एलोरा की गुफाओं' के नाम से जाना जाता है। यहाँ पर कुल तैंतीस शैलगृही मंदिर हैं और इनका मुख पश्चिम के मैदान की ओर है। इनमें से प्रारम्भिक बारह गुहा मंदिर बौद्ध धर्मावलम्बियों के, उसके बाद सोलह गुहा मंदिर ब्राह्मण धर्मानुयायियों के और अन्त के पाँच गुहा मंदिर जैन धर्म के माननेवालों के हैं। इनमें से पाँच बौद्ध गुहाएँ सर्वाधिक प्राचीन हैं। बौद्ध गुहाओं का निर्माण-काल 550 ई० से लेकर 750 ई० तक, ब्राह्मण गुहाओं का 650 ई० से लेकर 750 ई० तक और जैन गुहाओं का कार्यकाल 750 ई० से 10वीं शताब्दी तक माना जाता है। ये गुहा मंदिर भारत की प्राचीनतम धर्म निरपेक्षता, धार्मिक सहिष्णुता और सह-अस्तित्व के द्योतक हैं।

बौद्ध धर्मावलम्बियों के प्रारम्भिक बारह गुहा मंदिरों में दसवाँ चैत्य मंदिर है, बाकी सभी विहार गृह हैं। आकार-प्रकार में ये प्रायः अजन्ता से मिलते जुलते हैं।

### गुहा मंदिर क्र. सं. 1

यह गुहा एलोरा का प्राचीनतम विहार गृह है। यहाँ किसी प्रकार की शिल्पकृतियाँ नहीं मिलती।

### गुहा मंदिर क्र. सं. 2

यह गुहा चैत्य और विहार का मिला-जुला रूप प्रस्तुत करता है। गुहा में एक प्रवेश-द्वार तथा अगल-बगल वातायन हैं। गुहा के अन्दर चारों ओर गलियारा है। इसे छोड़कर सभामण्डप की लम्बाई-चौड़ाई 48 वर्ग फुट है। सभामण्डप की छत 12 अलकृत खम्भों पर टिकी हुई है। प्रायः सभी चतुष्कोणीय खम्भों पर वामन मनुष्याकृतियाँ उत्कीर्ण हैं। इस गुहा के अगल-बगल भिक्षुओं के आवास की अपवरक (कोठरिया) न होकर दहलीज की दीवारों पर बुद्ध मूर्तियाँ उत्कीर्ण की गयी हैं। गुहा की दीवारों पर बोधिसत्त्वों, अवलोकितेश्वर, पद्मपाणि, प्रलम्बपाद आसन में बुद्ध, बोधिसत्त्व, गन्धर्व, किन्नर, उपासक, द्वारपाल, चामरधारिणी सेविका इत्यादि की विभिन्न मुद्राओं में उद्रेखन प्राप्त होता है।

### गुहा मंदिर क्र. सं. 3

यह एक विहार गृह है। बारह चतुष्कोणीय खम्भों पर टिके इस मण्डप की लम्बाई-चौड़ाई 48 वर्ग फुट है। गर्भगृह के अगल-बगल एक-एक तथा दाये-बायें पाँच-पाँच कोठरियाँ बौद्ध भिक्षुओं के निवास के लिए बनायी गयी हैं। यहाँ पर उत्कीर्ण बुद्ध चामरधारिणी तथा सालवृक्ष आकृतियाँ आकर्षक हैं।

### गुहा मंदिर क्र. सं. 4

यह विहार ध्वस्तावस्था में है। इसकी लम्बाई-चौड़ाई 39'x35' है।

### गुहा मंदिर क्र. सं. 5

इसका नाम महानवाद (महारवाड़ा) विहार है। सभामण्डप के चारों ओर गलियारा है जिसे छोड़कर की लम्बाई-चौड़ाई 117'x58' 6" है के दायें बायें 20 कोठरियाँ हैं पिछले हिस्से में गर्भगृह है जिसमें बुद्धमूर्ति स्थापित है यह एक भव्य विहार है

**गुहा मंदिर क्र. सं. 6**

यह एक भव्य विहार है। सभागृह की लम्बाई-चौड़ाई 26' 6" x 43' है। टेवकोष्ठ में तारा क बहुचर्चित शिल्प है। बायी ओर अवलोकितेश्वर की मूर्ति है। वज्रपाणि, महामायूरी (ज्ञान की देवी) सिंह, मयूर, कमलदल, पुष्पगुच्छ आदि की आकृतियाँ द्रष्टव्य हैं।

**गुहा मंदिर क्र. सं. 7**

यह एक सादा विहार है जिसके सभागृह की लम्बाई-चौड़ाई 61' 6" x 43' 6" है। पिछले भाग में पाँच तथा अगल-बगल में तीन-तीन अपवरक है।

**गुहा मंदिर क्र. सं. 8**

इस विहार का मध्य भाग 28' लम्बा और 25' चौड़ा है। गर्भगृह के सामने वाले स्तम्भ आकर्षक हैं। बायीं तरफ अवलोकितेश्वर और दायीं ओर महामायूरी की मूर्तियाँ हैं। बीच में बुद्ध मूर्ति है।

**गुहा मंदिर क्र. सं. 9**

इस विहार की बुद्ध मूर्ति एक आसन पर पैर लटकाये हुए बैठायी गयी है। इस गुहा का मुख दक्षिण की ओर है। पहले विहारों की तुलना में यहाँ कुछ विशेष नहीं हैं।

**गुहा मंदिर क्र. सं. 10**

यह एक चैत्य मंदिर है। स्थानीय भाषा में इसे 'सुतार झोपड़ी' के नाम से पुकारा जाता है। चैत्य स्थापत्य का श्रेष्ठ रूप यहाँ दिखायी पड़ता है। बहुआयामी शैली में निर्मित इस चैत्य के मध्य में स्तूप है जिसके सामने बुद्ध मूर्ति प्रतिष्ठित है। भव्य चैत्य वातायन का रचनात्मक अलंकरण बरबस आकृष्ट करता है। आकर्षक स्तम्भों की दो कतारे इस चैत्य को भव्यता प्रदान करती हैं।

**गुहा मंदिर क्र. सं. 11**

इस विहार का नाम 'दोनताल' है। यथार्थतः यह तीन तल वाली गुहा है। पहले इसका निचला तल मिट्टी और चट्टानी टुकड़ों से दब गया था। सामने का बरामदा 103' लम्बा तथा 9 चौड़ा है। हर मजिल पर बुद्ध और बोधिसत्त्व की मूर्तियाँ हैं।

**गुहा मंदिर क्र. सं. 12**

इस विहार गृह का नाम 'तीनताल' है। एलोरा बौद्ध गुहा समूह की यह अन्तिम गुहा है। निचले तल के सभामण्डप में 30 खम्भे हैं तथा पीछे देव गृह है उसके अगल-बगल नाना प्रकार की शिल्पाकृतियाँ हैं। दूसरी एवं तीसरी मजिल में भी खम्भों से युक्त सभागृह हैं। सभी मजिल में आसनासीन बुद्ध, वज्रपाणि, पद्मपाणि आदि के अतिरिक्त अन्य बहुत-सी आकृतियाँ दिखायी पड़ती हैं। यहाँ बौद्ध धर्म के परवर्ती रूप का साक्ष्य लक्षित किये जा सकते हैं।

**गुहा मंदिर क्र. सं. 13**

यह भाण्डार कक्ष या विश्रामालय के रूप में निर्मित है। यहाँ उल्लेखनीय कुछ नहीं है।

**गुहा मंदिर क्र. सं. 14**

इसे 'ब्राह्म गुहा' कहा जाता है तथा ब्राह्मण गुहाओं में सबसे प्राचीन है। मुख्य द्वार पर गंगा-यमुना का भव्य शिल्प है। मण्डप की बायीं ओर वैष्णव सम्प्रदाय की शिल्पाकृतियाँ हैं और दाहिनी ओर शैव सम्प्रदाय की। दुर्गा, गजलक्ष्मी, वराह, विष्णु, श्रीदेवी, भूदेवी आदि की प्रतिमाएँ आकर्षक हैं। अंधकासुर का वध करते शिव ताण्डव-नृत्य, शिव-पार्वती, कैलाश हिलाता रावण, गणेश, काली आदि की मूर्ति शिल्पकार के रचना-कौशल को प्रमाणित करती हैं।



## गुहा मंदिर क्र. स 15

यह गुहा मंदिर 'दशावतार' के नाम से जाना जाता है। ब्राह्मण धर्मीय गुहा समूह में यह एक महत्वपूर्ण गुहा है। यह काफी ऊँचाई पर निर्मित है। गुहा का आँगन चट्टानों को काटकर बनाया गया है। वीथिका में शिव के संहारक और विष्णु के सृजनात्मक रूप की शिल्पाकृतियाँ भरी पड़ी हैं। विष्णु के विभिन्न अवतारों तथा शिव के विविध रूपों की जो कल्पना पुराणों में की गयी है उनका सुन्दर शिल्प यहाँ प्रस्तुत किया गया है। यह गुहा दो मजिली है। देवालय का मूलनायक एक शिवलिंग है।

## गुहा मंदिर क्र. सं. 16 (कैलास मंदिर)

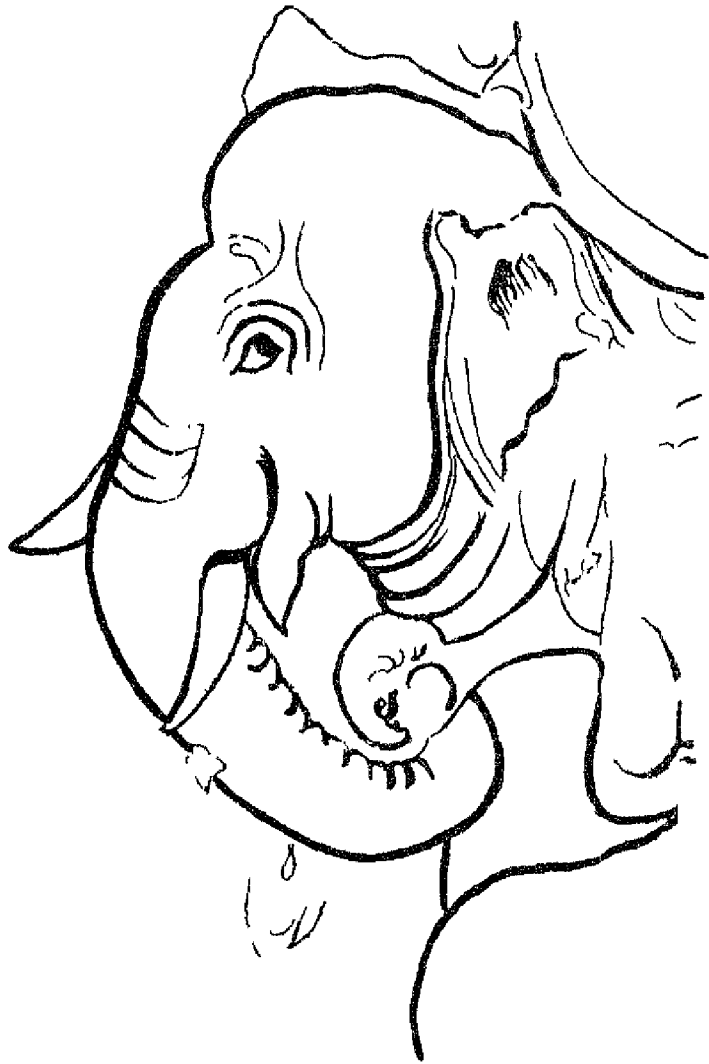
यह गुहा मंदिर 'कैलास मंदिर' के नाम से विष्व-विख्यात है। यह भारतीय शिल्पकारों एवं चित्रकारों की सर्वश्रेष्ठ देन है। वस्तुतः पाषाणोत्कीर्ण स्थापत्य कला में निर्मित यह शैल मंदिर सर्वाधिक विलक्षण, मनोरम और उत्कृष्ट है। यह भगवान् शिव का दिव्यधाम है जिसकी रमणीयता को देखकर गगनबिहारी देवी-देवता भी स्तब्ध खड़े रह जाते हैं। कलाकार की निर्माणकारी कल्पनाशक्ति का प्रभाव उन्हें वशीभूत कर लेता है। दृढ़ एवं कठोर पत्थर को मोम की तरह काट-छाँटकर गतिमान् स्वाभाविकता के साथ जीवन्त मूर्तिशिल्पो की रचना करनेवाले यहाँ के कलाकारों ने अपनी अदृष्ट साधना और चेतना शक्ति से कला को सार्थक रूप प्रदान किया है। उनके द्वारा असाधारण चारीकी एवं शुद्धता से बनायी गयी कृतियों को देखकर कौन ऐसा है जो आविर्भूत हुए बिना रह जाय।

कैलास मंदिर का निर्माण एक विशाल शिलाखण्ड को ऊपर से नीचे की ओर काट-काटकर किया गया है। मंदिर के अन्दर जो भी शिल्पकारी को गयी है वह उसी विशाल शिलाखण्ड का अविभाज्य अंग है। कहीं किसी दूसरे पत्थर को यहाँ नहीं लाया गया है। ऐसा अनुमान है कि इस शैल-मंदिर के निर्माण में तीस-पैंतीस लाख घनफुट पत्थरों को काटकर बाहर निकाला गया होगा। इस शैल मंदिर के उत्खाता ने प्राचीन चैत्य एवं विहार निर्माण परम्परा का परित्याग कर सर्वथा नवीन शैली का अभिनव प्रयोग किया। मंदिर के प्रांगण की लम्बाई 276 फीट और चौड़ाई 154 फीट है तथा उक्त विशाल शिलाखण्ड को 107 फीट गहरा खोद इस मंदिर को निकाला गया है। मुख्य शिव मंदिर की लम्बाई 164 फीट और चौड़ाई 109 फीट है और आँगन की तल भूमि से मंदिर के शिखर की ऊँचाई 96 फीट है।

मंदिर की मूर्तियाँ केवल दीवार में ही उत्खनित नहीं हैं वरन् अन्य बहुत-सी मूर्तियों को चारों ओर से विधिवत् तराशकर गढ़ा गया है। सूक्ष्म-से-सूक्ष्म विवरण एवं सजावट को मूर्तिशिल्प में प्रस्तुत किया गया है। यही नहीं, यदि प्रतिमा की उँगलियों पे अँगूठी दिखायी गयी है तो वह भी घूमती हुई। ऐसी चमत्कारिक कृति की रचना में कलाकार में कितनी अधिक सृजनात्मक शक्ति एवं कुशलता रही होगी इसकी कल्पना करना भी कठिन है। इन मूर्तियों में मानवीयता का अनुपम सौन्दर्य मुखरित हो उठा है।

राष्ट्रकूट राजा कृष्ण (प्रथम) के शासनकाल आठवीं शताब्दी में प्रारम्भ होकर इस मंदिर का निर्माण कई पीढ़ियों बाद पूरा हुआ। यहाँ के शिल्पो में भारतीय पुराण, रामायण तथा महाभारत के कला-सन्दर्भों को उकेरा गया है। इसके अतिरिक्त आकाशचारी गन्धर्वों एवं देवताओं के साथ प्रकृति के रूपों का शिल्पांकन भी प्राप्त होता है। यद्यपि यहाँ बैष्णव एवं शैव सम्प्रदाय दोनों के मूर्तिशिल्प उत्कीर्ण हैं लेकिन शिल्प शैव दर्शन का करते हैं

चित्रकला—कैलास मंदिर का मुख्य मण्डप 16 स्तम्भो पर आधारित है। इन सुन्दर आलेखनों को चित्रित किया गया है। अलंकरणों में कमलवन, हाथी, भल्ली 7 अप्सराएँ आदि चित्रित की गयी हैं। छत कमल-पुष्प आलेखनों से सुसज्जित हैं। इनके



हाथी का चित्रण (एलोरा)

चौड़ी पट्टियाँ हैं जिनमें अनेक दृश्य अंकित हैं। चित्रित आलेखनों में कहीं-कहीं प्लास गया है जिसके नीचे पुराने चित्र दिखायी पड़ते हैं। इन चित्रों में गरुड़ पर बैठी वैष्णवी, बि बैठी देवी तथा सुरभस्त्राओं के चित्र महत्वपूर्ण हैं

**गुहा मंदिर क्र. सं. 17**

यह अपूर्ण शैव देवालय है। स्तम्भों से बना प्रकाश गर्भगृह द्रष्टव्य है। महिषासुर मर्दिनी, ब्रह्मा विष्णु, गणेश तथा स्तम्भों की नक्काशी अत्यंत दर्शनीय है।

**गुहा मंदिर क्र सं. 18, 19 एवं 20**

ये तीनों गुहाएँ अपूर्ण एवं अस्तव्यस्त हैं। यहाँ कुछ विशेष उल्लेखनीय नहीं है।

**गुहा मंदिर क्र सं. 21**

इस गुहा मंदिर को 'रामेश्वर' कहा जाता है। चालुक्य मंदिरों की शैली में बना यह शैव मंदिर अपने नदी मण्डप के लिए प्रसिद्ध है। इस गुहा का शिल्प आकर्षक है। विशेषरूप से मकरवाहिनी गंगा और यमुना की आकृतियाँ शिल्प कला की दृष्टि से महत्त्वपूर्ण हैं।

**गुहा मंदिर क्र. सं. 22**

इस गुहा मंदिर के शिवलिंग पर तीन नीली धारियाँ हैं इसलिए इसे 'नीलकण्ठ' कहा जाता है। मुख्य मंदिर 70 फीट लम्बा तथा 45 फीट चौड़ा है। इसके सामने आँगन है। यहाँ नदी मण्डप के साथ सप्तमातृका, वीरभद्र और गणेश के पैनल आकर्षक हैं।

**गुहा मंदिर क्र. सं. 23**

इस गुहा का नाम 'नेलधाणी' है। गुहा के छत पर उत्कीर्ण कमल आकृष्ट करता है। प्रेक्षणीय कुछ नहीं है।

**गुहा मंदिर क्र सं. 24**

इस गुहा को 'कुम्भाखाडा' कहा जाता है। अगला भाग गिर गया है।

**गुहा मंदिर क्र. सं. 25**

इसे 'जनवासा' कहते हैं। सभामण्डप की लम्बाई-चौड़ाई 112' × 67' है। इसमें चारों ओर उपासना-गृह हैं। आठ सघन खम्भों पर उठा हुआ प्रकाश आकर्षक है। छत पर उत्कीर्ण सूर्य मूर्ति प्रभावशाली है।

**गुहा मंदिर क्र. सं. 26**

इसे 'ग्वालिन' गुहा कहते हैं। यह वैष्णव मंदिर है। गर्भगृह की लम्बाई-चौड़ाई 53' × 22' है।

**गुहा मंदिर क्र. सं. 27**

यह गुहा दो कमरे के अवशेष के रूप में विद्यमान है।

**गुहा मंदिर क्र. सं 27 (ए)**

यह नष्ट हो चुका है।

**गुहा मंदिर क्र. सं. 28**

इसे 'रीता की नहानी' के नाम से जाना जाता है। यह एक भव्य गुहा है और उत्कृष्ट शिल्पाकृतियों से परिपूर्ण है। इसका गर्भगृह 148 फीट चौड़ा, 149 फीट लम्बा और लगभग 18 फीट ऊँचा है। 26 खम्भों पर आधारित यह देवालय आकर्षक है। पहाड़ के प्रस्तर को उत्खनित करने के साथ मलग से भी पत्थर को तराशा गया है। अधकामुर वध एवं रक्षण द्वारा कैलास उठाने का दृश्य (पैनल) आकर्षक है।

**गुहा मंदिर क्र. सं. 29**

स्थलानुक्रम से यह गुहा जैन गुहा समूह में सबसे पहली है लेकिन कालक्रम में यह सबसे बाद की मानी जाती है। इसे 'छोटा कैलास' कहा जाता है। इस गुहा का रचना-विन्यास कैलास मंदिर के मुख्य सभामण्डप से कुछ हद तक मिलता है। गुहा के अन्दर जैनशिल्प तथा बाहर शैवशिल्प दिखायी पड़ते हैं। इसमें तेईस तीर्थंकरों के शिल्प उत्कीर्ण हैं। भगवान् महावीर की मूर्ति बहुत सुन्दर है। मुख्य प्रकोष्ठ के स्तम्भ अलंकृत हैं।

**गुहा मंदिर क्र. सं 29 (अ)**

यह अपूर्ण गुहा है।

**गुहा मंदिर क्र. सं. 30**

यह एक सामान्य गुहा है। इसमें एक छोटा सभागृह एवं मंदिर है। दीवारों पर पार्श्वनाथ मातंग और महावीर की मूर्तियाँ उत्कीर्ण हैं।

**गुहा मंदिर क्र. सं. 31**

इस गुहा को 'इंद्र सभा' कहा जाता है। यह दो तल वाला सघीय शैल-मंदिर है। विशाल शिला-खण्ड को 100 फीट से अधिक गहराई तक काट कर दो तल्लि, एक तल्लि और कुछ छोटे-छोटे उपासना-गृहों का निर्माण किया गया है। सर्वप्रथम पाषाणोत्कीर्ण द्वार को पार कर लगभग 50 फीट लम्बे-चौड़े आँगन में पहुँचते हैं। प्रवेश-द्वार के दाहिनी ओर हाथी की एक विशाल मूर्ति है और बायी ओर लगभग 30 फीट ऊँचा ध्वज या विजय-स्तम्भ है। आँगन के मध्य भाग में द्रविड़ शैली में निर्मित एक भव्य मंदिर है जिसमें महावीर की मूर्ति स्थापित है। चैत्यालय का ऊपरी तल अतिशय आकर्षक 12 खम्भों पर आधारित है। यहाँ पार्श्वनाथ, महावीर एवं लतावेष्टित बाहुबली की उत्कृष्ट मूर्तिशिल्प उत्कीर्ण हैं। दोनों तलों में उत्कृष्ट शोभायुक्त शिल्प प्राप्त होते हैं।

यह शैल मंदिर कभी चित्रकारी से भरपूर रही होगी यह अवशिष्ट चित्राकनों से प्रमाणित होता है। इसके छत पर विभिन्न आलेखों के साथ सर्वधर्म दर्शन से सम्बन्धित चित्र प्राप्त होते हैं। यहाँ कमल का आलेखन प्रभावपूर्ण है।

**गुहा मंदिर क्र. सं. 32**

इस गुहा का नाम 'जगन्नाथ सभा' है। मूल योजना में यह 'इन्द्रसभा' की तरह ही खोदी गयी है किन्तु आकार-प्रकार में उससे छोटी है। यह भी दो तलवाला चैत्य है। द्वार का तोरण कलापूर्ण है। मंदिर के गर्भ-गृह में सिंहासनस्थ महावीर की पद्मासन मूर्ति है। स्तम्भों का अलंकरण प्रभावशाली है। यहाँ प्रचुर परिमाण में सुन्दर मूर्तियाँ बनायी गयी हैं।

**गुहा मंदिर क्र. सं. 33**

इस जैन चैत्यालय का अधिकांश भाग नष्ट हो गया है। यहाँ की कुछ शिल्पाकृतियाँ बड़ी आकर्षक हैं विशेष रूप से सिद्धार्थिका का केशविन्यास एवं मुद्रा प्रभावशाली है। गुहा साधारण जैन मठ-सी प्रतीत होती है।

यही से पाषाणोत्कीर्ण शैल-गृहों मन्दिरों की मालिका का अन्त हो जाता है और समाप्त होती है पत्थरों को काट-काटकर बनायी गयी चैत्य एवं विहारों की परम्परा।



## चित्रकला के प्राचीन उल्लेख (Painting in ancient literature)

प्राचीन भारतीय कला-साधको ने अपनी तपस्या, लगन और क्रियाशीलता से चित्रकला की जो उत्कृष्ट निधियाँ दी हैं उससे हम जहाँ विश्व में गौरवान्वित हुए हैं वही दूसरी ओर अपने प्राचीन साहित्य के अध्ययन एवं अनुशीलन से यह भी पता चलता है कि हमारी चित्रकला की परम्परा कितनी पुरातन और गहरी है। भारत के पुरातन समाज और साहित्य में न्वलित कलाओं के अन्तर्गत चित्रकला परम्परा की दृष्टि से बहुत उन्नत थी। गुप्तयुगीन जिस महान् कला समृद्धि को हम देखते हैं उसके सूत्र इसी युग में निर्मित हो चुके थे। इस युग के साहित्य में प्राप्त चित्रकला सम्बन्धी वर्णनो और उल्लेखों को देखते हुए हम यह कह सकते हैं कि इस युग में चित्रकला अपने भरे-पूरे और उन्नत रूप में वर्तमान थी और भारत के निवासी इस कला में पर्याप्त रूप से दक्ष ही न थे, बल्कि चित्रण उनके जीवन का अंग बन गयी थी।

### वैदिक युग की चित्रकला

वेद आर्यों का प्राचीनतम ग्रन्थ है और आर्य भारत के सप्तसिन्धु प्रदेश के निवासी थे और इसे देव निर्मित देश मानते थे। एक मंत्र में सरस्वती को सम्बोधित करते हुए कहा गया है—“सरस्वती हमें धनधान्य से सम्पन्न करो, हमें अपने से दूर न करो, न अपने दुग्ध से वचित करो, हमारा सख्य और सत्कार स्वीकार करो, हम आपसे हटकर किसी अन्य देश में न जायें।” वैसे तो आर्यों के मूल स्थान के बारे में अनेक भ्रमपूर्ण अटकलों का दिग्जाल फैला है लेकिन अब इन सबका निराकरण हो चुका है और यह सिद्ध हो गया है कि आर्यों का मूल देश भारत था और वे इसी सप्तसिन्धु (पश्चिमी भारत) प्रदेश के निवासी थे जिसकी एक प्रमुख नदी सरस्वती थी। इसी सिन्धु सरस्वती के प्रदेश में वेद का भाषाबद्ध स्वरूप विकसित हुआ। भारतीय धर्म और संस्कृति का परिपक्व रूप सर्वप्रथम वेद में ही दिखायी पड़ता है।

इस युग में कला की आराधना आध्यात्मिक उन्नति के लिये की गयी और इस युग में प्राप्त जितने भी ग्रन्थ हैं उनमें कला के प्रतीकात्मक प्रतिमानों के द्वारा परमेश्वर की प्राप्ति एवं आध्यात्मिक उन्नति का मार्ग सुझाया गया है। वैदिक युग में कला को विराट् सृष्टि का पर्याय मानकर, उसे सार्वभौमिक महत्त्व प्राप्त था।

ऋग्वेद की प्राचीनतम मंत्र संहिता की एक ऋचा (1-1-45) से ज्ञात होता है कि उस समय चमड़े पर चित्र अंकित करने का प्रचलन था। ऋग्वेद के कुछ अन्य मंत्रों में यज्ञशालाओं की चौखटों पर द्वार देवियों के चित्र अंकित किये जाने का भी उल्लेख मिलता है। कुछ ऋचाओं में उषा देवी और रात्रि देवी की आकृतियाँ अंकित करने के प्रमाण मिलते हैं।

### महाकाव्य काल की चित्रकला

'रामायण' और 'महाभारत' भारतीय चित्रकला विषयक प्रभूत सामग्री प्रस्तुत करनेवाले प्रथम ग्रन्थ हैं। 'रामायण' और 'महाभारत' के समय (600-500 ई० पू०) तक चित्र, वास्तु एवं स्थापत्य, कला के इन विभिन्न अंगों का पूर्ण विकास हो चुका था। रामायण के समय का समाज कला के प्रति बड़ा निष्ठावान् था। रामायण में अयोध्यावासियों का परिचय कर्त्तावद एव सौन्दर्य-प्रेमी के रूप में हमें मिलता है। महामूर्ति ने राजा राम को शिल्प का ज्ञाता (वैहारिकाणां शिल्पा ज्ञाता) बताया है।

'रामायण' में दीवारों, कक्षों, रथों और राजभवनों पर चित्रांकित करने के सम्बन्ध में प्रचुर प्रकरण मिलते हैं। रावण के पुष्पक विमान में दृष्टि और मन को सुख देनेवाले और आश्चर्य-चकित कर देनेवाले नाना भाँति के दृश्य अंकित थे; उसके कक्ष भागों में उसकी शांभा बढ़ाने-वाले अनेक बेल-बूटेदार चित्र अंकित थे (5/7/9)।

रावण की लंका में सीता की खोज करते समय हनुमान् को एक चित्रशाला और चित्रों से सुसज्जित कई कोड़ा-गृह देखने को मिले थे। चित्र-सुशोभित कैकेयी के राज-प्रासाद (2/10/13) के वर्णन से कैकेयी की कलात्मक अभिरुचि का सहज परिचय मिल जाता है। राम के राज-प्रासाद में अनुपम भित्तिचित्र उत्कीर्णित थे (2/15/35)। चित्रकला के संबन्ध में यह भी अवगत होता है कि उस युग में हाथियों और रमणियों के कपोलों पर सुन्दर चित्र-रचना अंकित की जाती थी (3/15/15), (4/30/55)।

तत्कालीन शिल्प-विधान का श्रेष्ठ प्रसंग अश्वमेध यज्ञ के अवसर पर मिलता है जब राम ने अपनी सहधर्मिणी सीता की सुवर्ण-प्रतिमा का निर्माण कराया था। मय द्वारा (7/99/7) सीता को भ्रम में डालने के लिये रावण ने अपने विघ्नजित्र नामक चित्रकार को राम का सिर और राम के धनुष की छद्म आकृति बनाने का आदेश दिया था। इस प्रकार रामायण में कला के प्रति अपूर्व निष्ठा जन-मानस में दिखायी पड़ती है। 'रामायण' की अपेक्षा 'महाभारत' में शिल्प एवं कला पर बहुत ज्यादा नहीं कहा गया है फिर भी कहीं-कहीं चित्रकला का सुन्दर वर्णन देखने को मिलता है। युधिष्ठिर के सभागृह को दीवारों पर भाँति-भाँति के चित्र और उनमें अनेक पुतले अंकित थे। अन्य बहुत-से स्थानों में भ्रम में डाल देनेवाले चित्रों का वर्णन मिलता है। महाभारत (3/293/13) में कहा गया है कि सत्यवान को घोड़े का बड़ा शौक था तथा वह मिट्टी के घोड़े बनाता था तथा दीवारों पर उनका चित्रांकन भी करता था इसीलिये बचपन में उसका नाम चित्राश्व पडा। महाभारत काल में ऐसा प्रतीत होता है कि असुर (फारमवासी) इस कला में विशेष रूप से पटु थे।

### पंचदशी का 'चित्रदीप' प्रकरण

विद्यारण्य मुनि कृत 'पंचदशी' वेदान्त दर्शन की महान्तम कृति है जिसमें कला के आध्यात्मिक प्रतिमानों का गंभीर विवेचन किया गया है। प्रतीकात्मक शैली में लिखे 'पंचदशी' के 'चित्रदीप' नामक छोटे प्रकरण में चित्रशास्त्र के विधानों के अनुसार ब्रह्म तत्त्व पर विचार किया गया है। इस प्रकार आध्यात्मिक एवं दार्शनिक दृष्टि से भारतीय साहित्य में कला के अन्तःस्वरूपों का विवेचन उसकी उच्चता एवं उपयोगिता का परिचायक है।

ग्रन्थकार ने वेदान्त दर्शन के गूढ़ सिद्धान्तों को जन सामान्य तक पहुँचाने के लिये चित्रकला को ही उपयुक्त समझा। इससे यह भलीभाँति विदित होता है कि तत्कालीन समाज में चित्रकला

को महत्वपूर्ण स्थान प्राप्त था और इसके द्वारा ब्रह्मज्ञान की प्राप्ति किस प्रकार सम्भव है इस पर विस्तार से विचार किया गया है। पंचदशी के रचनाकार का कथन है—रूप के मर्म को हम केवल ज्ञान-चक्षु द्वारा पहचान सकते हैं।

**ननुज्ञानानि भिद्यन्तायाकारस्तु न भिद्यते।**

जिस प्रकार पट चित्र की चार अवस्थाएँ बतायी गयी हैं उसी प्रकार परमात्मा की भी चार अवस्थाएँ होती हैं पट चित्र की चार अवस्थाएँ हैं— (1) धौत (2) धट्टित (3) लाछित और (4) रजित।

एक स्थान पर बताया गया है कि चित्रकार को चित्रांकन कि लिये उसी प्रकार चिन्तन, मनन और ध्यान की आवश्यकता होती है जिस प्रकार ब्रह्मध्यान के लिये साधक को।

अन्य प्राचीन ग्रन्थ जैसे अष्टाध्यायी, अर्थशास्त्र, नाट्यशास्त्र, मेघदूत, रघुवश, कामसूत्र बृहत्सहिता, पुराण, कोश, कादम्बरी, हर्षचरित, दशकुमारचरित, कुट्टनीमत, तिलकमंजरी कथासरित्सागर, नैषधचरित आदि में चित्रकला का उल्लेख विभिन्न प्रकार से मिलता है। लेकिन भौतिक एवं सामाजिक दृष्टि से कला की क्या उपयोगिता है इस दृष्टि से वैदिक युग के विचारको ने कोई नयी बात नहीं बतायी।

**पौराणिक युग की चित्रकला**— भारतीय कला और चित्रकला की उन्नति के लिये पुराणों में ही सबसे पहले विस्तार से विवेचन देखने को मिलता है। कला का सृजन य शास्त्रीय दृष्टि से कला के विभिन्न प्रश्नों पर नये दृष्टिकोण से पहले-पहल पौराणिक युग में ही विचार किया गया। प्राविधिक (टेक्निकल) दृष्टि से कला के अग-उपागों का प्रामाणिक विवेचन पुराणों में ही देखने को मिलता है। 'विष्णुधर्मोत्तर पुराण' का 'चित्रसूत्र' इस विषय की श्रेष्ठ रचना है। इसे देखकर भारत के अतीतकालीन कलात्मक गौरव का सहज ही स्मरण हो जाता है।

इसी प्रकार नग्नजित का 'चित्रलक्षण' तिब्बत से प्राप्त हुआ है और दूसरा 'चित्रलक्षण' केरल के श्रीकुमार कृत है इन दोनों से बृहत्तर भारत के कलात्मक वैभव और उसके विधि-विधान पर पर्याप्त प्रकाश पड़ता है। ये तीनों ग्रन्थ कला अध्येता के लिये बहुत उपयोगी हैं अतः इन पर विस्तार से अध्ययन प्रस्तुत किया जा रहा है।

**विष्णुधर्मोत्तर पुराण का 'चित्रसूत्रम्' प्रकरण**

भारतीय चित्रकला की प्रौढ़ परम्परा को दिग्दर्शित करनेवाला विष्णुधर्मोत्तर पुराण ईसा की चौथी-पाँचवी शती की रचना मानी गयी है। इसके तृतीय खण्ड में अध्याय 35 से लेकर अध्याय 43 तक 'चित्रसूत्रम्' प्रकरण है जिसमें चित्रकला का विस्तृत विवेचन प्राप्त होता है। भारतीय चित्रकला साहित्य में चित्रकला के सम्बन्ध में जितना सुस्पष्ट एवं विस्तृत वर्णन चित्रसूत्रम् में मिलता है उतना अन्यत्र नहीं मिलता। यद्यपि 'चित्रसूत्रम्' चित्रकला सम्बन्धी सर्वांगपूर्ण शास्त्र है फिर भी ग्रन्थकार का कथन है कि चित्रशास्त्र इतना विस्तृत है कि उसका लगातार सौ वर्षों तक वर्णन किया जाय तब भी वह समाप्त न होगा।

**अशक्यो विस्ताराद्वक्तुं बहुवर्षशतैरपि।**

चित्रसूत्रम् भारतीय चित्रकला के विधि-विधानों एवं नियमों को जानने एवं समझने के लिये उत्तम ग्रन्थ है लेकिन चित्रसूत्रकार का कहना है कि चित्रसूत्र को भलीभाँति समझने के लिये पूर्व वर्णित नृत्यशास्त्र का अध्ययन कर लेना चाहिए क्योंकि नृत्य एवं चित्र दोनों के विषय समान हैं दोनों दृश्यकलाएँ हैं और भावाभिव्यक्ति अग प्रत्यग की भगिभाओं एवं मुद्राओं में कई प्रकार से

साम्य है। जिस प्रकार नृत्य के लिये हस्तमुद्राएँ बतायी गयी हैं वैसे ही चित्र के लिये भी अपेक्षित हैं—

दृष्टप्रश्य तथा भावा अंगोपांगानि सर्वशः ।  
कराश्च ये महानृत्ते पूर्वोक्ता नृपसत्तम ॥ 6 ॥  
त एव चित्रे विज्ञेया नृत्त चित्रं परं मतम् ।  
नृत्ते प्रमाणं येनोक्तं तत्प्रवक्ष्याम्यतः शृणु ॥ 7 ॥

अतः में चित्रकला के महत्त्व को प्रतिपादित करते हुए चित्र-सूत्रकार का कथन है —

कलानां प्रवरं चित्र धर्मकामार्थमोक्षदम् ।  
मांगल्यं प्रथमं होतद् गृहे यत्र प्रतिष्ठितम् ॥ 38 ॥

(सभी कलाओं में चित्रकला सर्वश्रेष्ठ है और चित्रकला की साधना से धर्म, अर्थ, काम, मोक्ष इन चारों की प्राप्ति हो सकती है। जिस घर में इसकी प्रतिष्ठा होती है वहाँ सब समय मंगल होता है।)

चित्रकला की प्रतिष्ठा में उसने इतना ही नहीं कहा गया है बल्कि चित्रकला के महत्त्व को प्रतिपादित करते हुए चित्र-सूत्रकार आगे कहता है—

यथा सुमेरुः प्रवरो नगानां यथाण्डजानां गरुडः प्रधानः ।  
यथा नराणां प्रवरः क्षितीशस्तथा कलानामिह चित्रकल्पः ॥ 39 ॥

(जैसे पर्वतों में सुमेरु श्रेष्ठ है, पक्षियों में गरुड प्रधान है और मनुष्यों में राजा उत्तम है उसी प्रकार कलाओं में चित्रकला उत्कृष्ट है।)

सम्पूर्ण चित्रसूत्र प्रकरण नौ अध्यायों में विभक्त है — (1) आयाममान वर्णन (2) प्रमाण वर्णन (3) सामान्यमान वर्णन (4) प्रतिमालक्षण वर्णन (5) क्षयवृद्धि (6) रंगव्यतिकर (7) वर्तना (8) रूप निर्माण और (9) श्रृंगारादि भावकथन ।

महामुनि मार्कण्डेय राजा वज्र को चित्र-सूत्र (चित्रकला या चित्र-निर्माण सम्बन्धी नियम एवं प्रकार) को बताते हुए कहते हैं कि “पूर्वकाल में उर्वशी की सृष्टि करते हुए नारायणमुनि ने लोगों के हित कामना से चित्र-सूत्र का निरूपण किया था। निकट आयी हुई सुर-सुन्दरियों को भुलावा देने के लिये महामुनि ने अति सुगन्धित आम्र-रस लेकर पृथ्वी पर एक श्रेष्ठ रूपसी का चित्र बनाया। चित्र में वह रूपसी लावण्यवती दिव्य अप्सरा दिखायी पड़ने लगी जिसे देखकर देवलोक की नारियों लज्जित हो गयीं इस प्रकार महामुनि ने चित्रकला के लक्षणों (विधि-विधानों) को ध्यान में रखकर चित्र-निर्माण किया और उसे विश्व के नियन्ता को सौंप दिया।”

इस कथन से यह भलीभाँति स्पष्ट हो जाता है कि चित्रसूत्रम् के बहुत पहले से ही चित्रकला के विधि-विधानों पर विचार होने लगा था और आदिकालीन मनीषी कला-नियमों से भली-भाँति अवगत थे।

चित्रसूत्र अध्याय 35 से लेकर 43 तक (कुल नौ अध्याय) का कला नियम एवं विधि-विधान इस प्रकार है —

### आयाममान वर्णन

चित्रसूत्र में सर्वप्रथम आयामोच्छायमान अर्थात् प्रमाण (नाप) का विशद वर्णन किया गया है। चित्र में स्त्री पुरुष की ऊँचाई तथा अंग प्रत्यंग के प्रमाण को विस्तार से बताया गया है



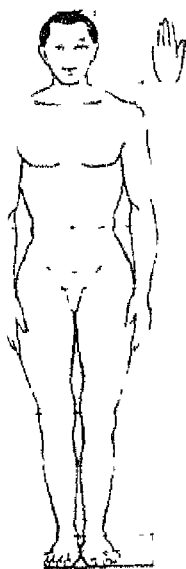
नृप श्रेष्ठ । दृष्टि, भाव-भंगिमा और हस्त मुद्रा महानृत्य के सम्बन्ध में इसके पूर्व बताया जैसे ही चित्र के सम्बन्ध में भी जानना चाहिए क्योंकि त्रैलोक्य (तीनों लोकों) का जिस प्रकार नृत्य में होता है वैसे ही चित्र में भी होता है। नृत्य और चित्र दोनों ही मझे जाते हैं। इसके बाद मैं जिस प्रकार नृत्य में प्रमाण की परिकल्पना की गयी है उसी त्र के प्रमाण को भी समझाऊँगा।' उसे सुनो।

भद्र, मालव्य, रुचक तथा शशक ये पाँच प्रकार के पुरुष कहे गये हैं। मैं उनके लक्षण बताऊँगा। इन सबकी लम्बाई-चौड़ाई का अनुपात, प्रमाण से समझना चाहिए। हस ऊँचाई 108 अंगुल, भद्र पुरुष की ऊँचाई 106 अंगुल, मालव्य पुरुष की ऊँचाई 104 अंगुल और शशक की ऊँचाई 90 अंगुल होती है।

अंगुल के विस्तार को ताल<sup>1</sup> कहते हैं (हथेली का पूर्ण विस्तार गोंठ तक) सूत्रकार में हस पुरुष के विविध अंगों का माप इस प्रकार बताया गया है—  
से ऊपर गोंठ (गुल्फ) तक 3 अंगुल, उसके ऊपर अंगुल पूरे पैर तक गया वहाँ से घुटने तक, इतनी ही ऊँची जंघा (लिंगेन्द्रिय तक), मेढ से नाभि 1 ताल, नाभि से सीना और कंठ तक 1-1 ताल, गले की लम्बाई 4 अंगुल और मुख (चेहरे) की लम्बाई 1 ताल से सिर के शीर्ष तक 2 अंगुल होता है और इसी प्रमाण के अनुसार उनका चित्र बनाना लिंगेन्द्रिय बीच में अंकित करनी चाहिए। हथेली 1 ताल और बाहु 17 अंगुल होना

के अनुसार दूसरे पुरुषों की लम्बाई का प्रमाण ज्ञात कर लेना चाहिए।

**हस पुरुष का 108 अंगुल ( नवताल ) में बनी आकृति का प्रमाण**



अवयव	प्रमाण
शीर्ष से माथे तक	2 अंगुल
माथे से टुड्डी तक (चेहरा)	12 अंगुल
(एक ताल)	
ग्रीवा (गर्दन)	4 अंगुल
वक्ष	12 अंगुल
सीने से नाभि तक (पेट)	12 अंगुल
नाभि से मेढू (लिंगेन्द्रिय) तक	12 अंगुल
मेढू से घुटने तक	24 अंगुल
घुटने से पैर तक	24 अंगुल
गोंठ	3 अंगुल
गोंठ से नीचे (रैँडी तक)	3 अंगुल

कुल योग = 108 अंगुल

ज्ञान में प्रयुक्त मान की सबसे सूक्ष्म इकाई परमाणु मानी गयी है। इससे ऊँची इकाइयों इस प्रकार हैं— 'अष्टौ णवो रथचक्रविष्टुः। अष्टौ लिखा। ता अष्टौ यूकामध्यः। ते अष्टौ यवमध्य। अष्टौ यवमध्या अंगुलम्।' शास्त्र-2,20,2-6) अर्थात्— 8 परमाणु=1 रथरेणु, 8 रथरेणु=1 लिखा, 8 लिखा=1 यूकामध्य, 8 यूकामध्य=1 यवमध्य, 8 यवमध्य=1 अंगुल। (12 अंगुल=1 ताल)।

त्र में यवमध्य या यव से कम मन् योजना का कोई उल्लेख नहीं है और यह चित्रकला की दृष्टि में वृष्टारिक भी है।

### प्रमाण वर्णन

प्रमाण वर्णन में हंस पुरुष के प्रत्येक अंग के विभागों का उल्लेख मिलता है। इसका मस्तक 12 अंगुल विस्तृत, ललाट 4 अंगुल ऊँचा और 8 अंगुल चौड़ा, कनपटियाँ 4 अंगुल, कपोल 2 अंगुल चौड़े और 5 अंगुल लम्बे, टुड्डी 4 अंगुल, कान 2 अंगुल चौड़े और 4 अंगुल लम्बे, कान की बीच की रन्ध्र 1 अंगुल विस्तृत, नासिका 4 अंगुल लम्बी, उसका अग्र भाग 2 अंगुल ऊँचा तथा 3 अंगुल लम्बा, नासापट 1 अंगुल चौड़े और 2 अंगुल घेरवाले, अधर 1 अंगुल और चिबुक 2 अंगुल, नेत्र 3 अंगुल लम्बे, उसका काला भाग  $1/3$  और पुतली  $1/5$ , भौहें आधी अंगुल चौड़ी और 4 अंगुल लम्बी, दोनों भौहों के बीच का अन्तर 2 अंगुल, आँख और कान के छिद्र का अंतर 4 अंगुल, ग्रीवा 10 अंगुल चौड़ी, वक्षःस्थल 21 अंगुल चौड़ा, दोनों छातियों के बीच का अन्तर 16 अंगुल, छाती जत्रु हंसली का अन्तर 6 अंगुल, बाहुमूल का घेरा 16 अंगुल और अगले भाग का घेरा 12 अंगुल, हथेली 7 अंगुल लम्बी 5 अंगुल चौड़ी, मध्यमा उँगली 5 अंगुल लम्बी, तर्जनी और अनामिका 4-4 अंगुल और कनिष्ठा तथा अँगूठा 3-3 अंगुल हो, अँगूठे में दो पर्व (मोड़) तथा बाकी चारों उँगलियों में 3-3 पर्व समान दूरी पर, पर्व के आधी दूरी के विस्तार से नख, पेट का घेरा 42 अंगुल, कटि का विस्तार 18 अंगुल और उसका घेरा 44 अंगुल, अंडकोश 4 अंगुल विस्तृत, लिंगेन्द्रिय 6 अंगुल, जानु का विस्तार 8 अंगुल, जंघा के अग्रभाग का घेरा 12 अंगुल, पैर 5 उँगलियों वाले हों। पैर का घेरा 14 अंगुल, लम्बाई 12 अंगुल और विस्तार 6 अंगुल, पैर का अँगूठा 3 अंगुल उसी के बराबर तर्जनी शेष उँगलियाँ क्रमशः  $1/8$  भाग कम होती जायेंगी। अँगूठे का नख  $3/4$  अंगुल, उसके बगल वाली उँगली का नख आधा तथा बाकी क्रम से  $1/8$  कम होते जायेंगे। ँँड़ी 4 अंगुल ऊँच होनी चाहिए। यह हंस पुरुष का प्रमाण है और इसके और भी प्रमाण होते हैं।

चित्रसूत्रकार का कथन है कि इसी प्रकार अन्य पुरुषों के प्रमाण की संगतियुक्त कल्पना कर लेनी चाहिए।

इसी अध्याय में पाँच प्रकार के पुरुषों की विशेषताएँ भी निरूपित की गयी हैं।

हंसपुरुष सुन्दर नेत्रवाला, चन्द्रमा के समान गौर-वर्णवाला, नागराज (अथवा ऐरावत की सूँड़) के समान भुजावाला, मनोहर कटिवाला, सुन्दर मुखवाला, हंस के समान गतिवाला और बलशाली होता है।

भद्र पुरुष रोम शून्य कपोलवाला, गजगामी, पुष्ट (गोल) बाहुवाला, अतीव बुद्धिमान् और उसके नेत्र कमल के समान होते हैं।

मालव्य पुरुष मूँग के समान श्यामवर्ण, क्षीण कटिवाला, सुन्दर शरीरवाला, आज्ञानबाहुवाला, पुष्ट स्कन्धवाला, लम्बी नाकवाला और विशाल हनु (टुड्डी) वाला होता है।

रुचक पुरुष शरद ऋतु के चन्द्र के समान गौरवर्ण, शख जैसी गरदनवाला, महाबुद्धिमान् सत्यवादी, दृढ़ तथा बलवान् होता है।

शशक पुरुष लाली लिये हुए श्याम तथा किंचित् चितकबरे रंगवाला, भरे गालवाला, रतनार नेत्रोंवाला और चतुर होता है।

### सामान्यमान वर्णन

चित्रसूत्रकार इस अध्याय में मार्कण्डेय मुनि के माध्यम से कहता है कि अंग-प्रत्यंग के जिस मान के अनुसार पाँच प्रकार के पुरुष बताये गये हैं उसी प्रकार पाँच तरह की स्त्रियाँ भी समझ

लेना चाहिए प्रत्येक स्त्री को अपने पुरुष की समीप-वर्तिनी बनाना चाहिए। स्त्री की कमर मनुष्य से दो अंगुल कम और नितम्ब चार अंगुल अधिक बनाना चाहिए। उर के प्रमाणानुसार सुन्दर स्तन बनाने चाहिए।

राजाओं को महापुरुषों के लक्षणों से सम्पन्न कर देना चाहिए। चक्रवर्ती राजा के हाथ-पाँव सुगठित बनाना चाहिए और उनके भौहों के बीच शुभ मकरी अंकित कर देना चाहिए। उनके हाथों में तीन सुन्दर रेखाएँ अंकित करनी चाहिए। उनके हाथों में चन्द्र खण्ड के समान तेज धारवाले शस्त्र भी अंकित करना चाहिए। उनके सूक्ष्म अंग भगिमाओं के अनुसार ही उनकी केशराशि अपनी स्वयं की चिकनाई से सुशोभित घने नील बादल के समान अंकित करना शुभकारी होता है।

कुन्तल (खुले एव छिटके हुए), दक्षिणावर्त (दाहिनी ओर घुमावदार), तरंगित (लहरयुक्त वायु से प्रदोलित), सिंहकेशर (गर्दन तक के केश), वर्धर (छितरे हुए) तथा जूट-टसर (गुँथे हुए) ये विभिन्न केशों के प्रकार हैं।

स्त्री एवं पुरुष दोनों के नेत्र प्रमाणानुसार अंकित करना चाहिए। नेत्र पाँच प्रकार के होते हैं—

1. चापाकार (धनुषाकार)—अर्द्धउन्मीलित नीचे जमीन की ओर देखनेवाली अथवा योगी पुरुष की आँखें चापाकार चित्रित करनी चाहिए।
2. मत्स्योदराकृत (मकराकृत)—यह नेत्र 4 यव (ऊँचाई) के बराबर होती है। नारियो एवं कामियो के नेत्र मत्स्योदराकृत (मछली के पेट के आकार का) चित्रित करना चाहिए।
3. उत्पलपत्र (नील कमल-पत्र के समान)—इसका आकार 6 यव होता है। निर्विकार अथवा सात्त्विक व्यक्ति के नेत्र इसी प्रकार चित्रित करना चाहिए।
4. पद्मपत्राकार (कमल-पत्र के समान)—यह नेत्र 9 यव का होता है। डरे अथवा रोते हुए व्यक्ति के नेत्र पद्म पत्र के समान अंकित किये जाते हैं।
5. शशाकार (खरगोश की आँख)—यह नेत्र 10 यव का होता है। कुपित अथवा व्यथित व्यक्ति की आँखें शशाकार अंकित की जाती हैं।

ऋषियों, पितरों तथा देवताओं के चित्र इस प्रकार तेजस्वी बनाने चाहिए कि उनके तेज के समक्ष दूसरे का तेज फीका पड़ जाय। उनके आभूषणों की कान्ति उनके व्यक्तित्व की कान्ति के अनुरूप ही चित्रित किया जाना चाहिए।

चित्रकार को सम्यक् रूप से विचार कर एवं स्वाध्याय के द्वारा जैसा कि अन्य स्थानों पर उल्लिखित है। इस अनिन्दित प्रमाण के अनुसार जहाँ पर्याप्त प्रकाश हो वहाँ समतल चित्रभूमि पर सरल एवं कोमल रेखाओं के द्वारा चित्र बनाना चाहिए।

### प्रतिमा लक्षण वर्णन

इस अध्याय में आकृति (प्रतिमा) के विविध लक्षणों का वर्णन किया गया है। चित्रसूत्रकार का कथन है कि शास्त्रविहित रीति से सर्व-लक्षण-सम्पन्न चित्र ही बनाना चाहिए। ऐसे चित्र कल्याणकारी, सुखदायी तथा सर्वमंगलकारक होते हैं।

1. यहाँ स्पष्ट रूप से आभूषित होता है कि इसके पूर्व चित्र निर्माण सम्बन्धी विधि-विधानों अनेक ग्रन्थों की रचना हो चुकी थी।

देव आकृति की आँखें नीलकमल के समान, कोर लाल, पुतली काली, नेत्र की बरौनी बड़ी और विकसित अंकित करनी चाहिए जिससे प्रसन्नता एवं सुन्दरता आभासित हो। दोनों नेत्र बराबर, गोदुग्ध के समान उज्वल, स्निग्ध, बरौनी थोड़ी वक्र, काली पुतली से युक्त, विकसित, कमल-पत्र के कोर से अन्तवाले और श्री-सुखप्रद एवं दीर्घ होने चाहिए।

मुख चौकोर, भरा हुआ, प्रसन्न एवं शुभलक्षणयुक्त अंकित करना चाहिए। वह वक्र, कोण एवं विकाररहित होना चाहिए। सभी (प्रजा) का कल्याण चाहनेवाले चित्रकार को देवताओं के चित्र बनाते समय दीर्घ मण्डल, चन्द्राकार तथा त्रिकोण आदि रेखाओं (रूपों) का परित्याग करना चाहिए।

देवताओं को हस के प्रमाण के अनुसार बनाना चाहिए। उनकी आँखों की बरौनियो तथा भौंहों पर लोम चित्रित करना चाहिए। इसके अतिरिक्त उनके शेष गात्र (शरीर) को लोभरहित दिखाना चाहिए तथा उन्हें 16 वर्ष के वय का अंकित करना चाहिए। उन्हें हमेशा प्रसन्न बदन एवं स्मित नेत्रवाले अंकित करना चाहिए। वे मुकुट, कुण्डल, हार, केयूर (भुजबन्द) और अंगद (बाजूबन्द) से भूषित किये जाँय तथा मंगलसूचक पुष्प-मालाओं को धारण करनेवाले उन देवताओं को करधनी (श्रेणी सूत्र) तथा पैरो को आभूषण से युक्त बनाना चाहिए। वे यज्ञोपवीत मस्तक के आभूषण धारण किये हुए हों तथा कमर का सुन्दर वस्त्र जानु से नीचे लटकता हुआ चित्रित करना चाहिए। उनके बाँयें जानु (घुटना) पर दाहिना जानु दिखाना चाहिए। उनका रेशमी वस्त्र मनोहर होना चाहिए उनके सिर पर प्रमाण के अनुसार वृत्ताकार प्रभामण्डल दिखाना चाहिए जो देवताओं के आभा के अनुकूल हो।

आकृति की दृष्टि न ऊपर हो न नीचे हो और न तिरछी हो। इसी प्रकार हीन (छोटी), अधिक (बहुत बड़ी), दीन, कुपित तथा रूखी भी न हो। क्योंकि उनकी ऊर्ध्व दृष्टि मरण देनेवाली, अधोदृष्टि शोक देनेवाली, तिरछी दृष्टि धनहानि करनेवाली तथा हीन दृष्टि मृत्यु देनेवाली होती है। अधिक एवं दीन दृष्टि शोक की जननी, रूखा दृष्टि धन को नाश करनेवाली तथा क्रुद्धा दृष्टि भय को बढ़ानेवाली होती है। आकृति न तो क्षीण पेटवाली हो और न बड़े उदरवाली हो और न ही क्षतयुक्त बनाना चाहिए। वह न कम प्रमाण की हो न अधिक की और उसे रूक्षवर्ण का भी न होना चाहिए। उसका मुखमण्डल फैला न हो और न ही नीचे की ओर झुका हो। प्रमाण से उसका कोई अंग हीन न हो और न ही अधिक हो क्योंकि क्षीण पेटवाली प्रतिमा से भूख का भय होता है और अधिक पेटवाली से भरण का भय रहता है। इसी प्रकार कटी-फटी आकृति भी मरण का भय उत्पन्न करती है तथा प्रमाण से छोटी अंगवाली आकृति धन का विनाश करती है। अधिक प्रमाणवाले चित्र शोक उत्पन्न करते हैं और रूखे वर्णवाली आकृति भय देती है। चित्र संयोजन में विवृत (फैली हुई) आकृति कुलनाशक; प्राच्याभा (पूर्व अर्थात् दाहिने ओर की तरफ बनी आकृति) धननाश का हेतु, दक्षिण की ओर (अर्थात् नीचे की ओर) मृत्युकारक, पश्चिम (अर्थात् बायीं ओर) का आकृति संयोजन पुत्रनाशक तथा उत्तराभिमुख (ऊपर की ओर) भयवृद्धि देनेवाला होता है। इसी प्रकार मान में कम आकृति नाश की हेतु तथा अधिक मानवाली आकृति देश का नाश करनेवाली होती है।

रूक्ष आकृति मरण देनेवाली और क्रुद्ध रूप नाश करनेवाली होती है। मान में कम तथा लक्षणहीन आकृति (प्रतिमा) में देवता लोग श्रेष्ठ लोगों द्वारा आवाहित होने पर भी प्रवेश नहीं करते और उसमें पिशाच, दैत्य, दानव नित्य प्रवेश करते हैं अतः सब प्रकार के प्रयत्नों से प्रतिमा (आकृति) को प्रमाणहीन नहीं होने देना चाहिए

चित्र के सभी लक्षणों से युक्त आकृति सदैव प्रशंसनीय होती है और वह आयु, यश और धन-धान्य की वृद्धि करनेवाली होती है। वही लक्षणों से हीन धन-धान्य को नष्ट कर देती है।

हे राजन् ! देवताओं का आकार सदैव शोभायुक्त बनाना चाहिए तथा उनकी चाल वृष, हाथी, सिंह और हंस के समान होनी चाहिए।

जो चित्र सभी लक्षणों से युक्त होता है उसकी प्रशंसा सभी देशों के पालनकर्ता वसुन्धरापति (ईश्वर) भी करते हैं। इसलिए चित्रकार को प्रयत्नपूर्वक लक्षणयुक्त प्रतिमा का निर्माण करना चाहिए।

### क्षयवृद्धि

इस अध्याय में अग्र-प्रत्यंग के मान को ध्यान में रखते हुए कब और कहाँ (किस मुद्रा या भंगिमा में) आकृति के मान में कमी करनी चाहिए तथा कहाँ वृद्धि करनी चाहिए इसकी विस्तृत विवेचना की गयी है। इस प्रकार क्षयवृद्धि की योजना से चित्रकार उत्कृष्ट चित्रण में सक्षम होता है क्योंकि प्रमाणहीन चित्र समय-भाव और जनरुचि की विभिन्नता के कारण उचित रूप से समादृत नहीं हो पाता। इसलिए चित्रण में मान के साथ क्षयवृद्धि का भी ध्यान रखना आवश्यक है।

मार्कण्डेय मुनि ने कहा कि शुभ आकार और विहार (भंगिमा) सहित अनेक वर्ण धारण करनेवाले रूपों के नौ स्थान (भेद) का वर्णन क्रम से सुनिये। इनके नाम इस प्रकार हैं :-

1. ऋष्यागत 2. अनुजु 3. सौचीकृत 4. अर्द्ध विलोचन 5. पार्श्वगत 6. गण्ड परावृत्त 7. पृष्ठागत 8. पुरावृत्त और 9. समानतः।

चित्र में ये नौ स्थान अनेक भेदों सहित होते हैं प्रत्येक का लक्षण इस प्रकार है—

1. ऋष्यागत (सामान्य का आकार) इसका चित्रण सामने से किया जाता है। उसके माप और गुण स्पष्ट होने चाहिए। वह सब प्रकार से पूर्ण, सुन्दर अंगोंवाला, चिकना, निर्मल एवं सुसज्जित हो। आकृति शूद्ध और मधुर प्रतीत हो तथा रेखाएँ स्पष्ट एवं सस्कारगत हों। इस प्रकार क्षीण गात्रवाला पृष्ठभाग सीधा हो। उसका मुख, स्कन्धदेश एवं उदर अक्षीण (मांसल) हो। किन्तु कटि, स्कन्ध भाग और उर प्रदेश को क्षीण बनावे। नासापुट, अधर और ओठ बुद्धिमानी के साथ चौथाई भाग क्षीण कर देना चाहिए। शरीर के अन्य भागों को एक तिहाई क्षीण करे। चित्रकला में इस प्रकार के कांता (अनुपम सौन्दर्ययुक्त) रूप का श्रेष्ठ स्थान है जो स्थान लम्बो (रूप भेद) को व्यक्त करता है। यही नाम अनेक उपकरण से सम्पन्न हो ऋष्यागत कहलाता है।

2. अनुजु (पैर की भंगिमा में लोच) आधारगत स्थिति के कारण भंगिमा में थोड़ा लोच होता है। इसके रूप को नयनार्भराम, सुन्दर (गोलाईयुक्त), गठीला बदन, सुकुमार, चारो भागों में कुछ क्षीण, सर्वाङ्ग सुन्दर चित्रित करना चाहिए। उसकी भौंह, ललाट और नासिका का अग्रभाग प्रमाण से आधे दिखावे जाँय। आँखें अर्द्धनिमीलित (अर्द्धचन्द्राकार), भौंह की रेखाएँ एक कला (चन्द्रकला) लुप्त (कम) बनानी चाहिए तथा उसका अकन स्निग्ध (कोमल) रेखाओं द्वारा होना चाहिए जो न बहुत छायादार हो न बहुत काला। ऐसा चित्र अनुजु कहा गया है।

3. सौचीकृत (ऊर्ध्वमुखी)—उपर्युक्त रूप में यदि मनुष्याकृति की मुख-मुद्रा आकाश की ओर लक्ष्य कर बनाया जाय तो वह सौचीकृत कहा जाता है।

4. अर्द्धविलोचन (आगे झुका हुआ) चेहरे पर आधी आँख तथा भ्रू लम्बे प्राय हो। इ भंगिमा में ललाट ही प्रधान प्रतीत हो। कपोल मात्र आधा ही दिखे तथा शरीर का ऊपरी भाग कम दृष्टिगत हो। कण्ठ रेखा आधा एव हनु यत्रमात्र कम हो। छाती का आधा भाग मुख के नीचे छिपा हुआ दिखायी पड़े। शेष आधी दूरी मुख और नाभि के बीच रखा जाय। कटि का आध भाग ही शेष रहे तथा उसके बाद सब-कुछ दिखायी पड़े। इस प्रकार शरीर का ऊपरी भाग आधे प्रमाण का ही दिखाया जाय।

5. पार्श्वगत (शरीर के बगल से आधे भाग का चित्रण)—इस प्रकार के अंकन को छायागता (दीवाल या पर्दे पर दिखायी पड़नेवाली छाया) भी कहते हैं। इस प्रकार के चित्रण में शरीर का एक पार्श्व चाहे वह दाया हो या बायाँ दिखाया जाता है। आरे से ललाट के मध्य से (शरीर को) काट दिया जाय तो (चेहरे का) एक आँख, एक भ्रू, एक कान, आधी तुड़ड़ी और आधे सिर के बाल दिखेंगे किन्तु सम्पूर्ण अंग तथा अंग की गति दृष्टिगत भाग में प्रविष्ट हो जाता है (अर्थात् शरीर का आधा भाग दृष्टिगत होने पर भी पूर्णता का बोध होता है)। इस प्रकार के चित्रण को, मान, लावण्य, माधुर्यादि गुणों से युक्त करना चाहिए। इसे भित्तिक (भित्ति पर पड़ने-वाली छाया) नाम से भी अभिहित करते हैं।

6. गण्डपरावृत्त (थोड़ी घुमी हुई आकृति)—जिस प्रकार क्रोधावस्था में कण्ठ भाग से मुख कुछ टेढ़ा हो घूम जाता है उसी भाँति इसे (सम्पूर्ण शरीर) घूमा हुआ दिखाना चाहिए। इसे बाहु, कपोल तथा ललाट से कुछ कला (भंगिमा) भय प्राप्त (घूमा हुआ) चित्रित करना चाहिए। बाहु, छाती तथा कटि भाग कम प्रदर्शित करना चाहिए तथा नीचे के भाग को दो कला क्षीण दिखाना चाहिए। इस प्रकार अनुरूप प्रमाण के द्वारा चित्रित एवं बहुत अधिक तीक्ष्ण (धुमाव) न दिखने-वाली आकृति को गण्डपरावृत्त कहा जाता है।

7. पृष्ठागत (शरीर के पृष्ठ भाग (पीठ) का दो तिहाई चित्रण)—जो शरीर पीछे से सुन्दर दिखायी पड़े, घुमावदार भौह का मात्र आभास हो तथा शरीर के संधि भाग को सम्पूर्ण दिखाया जाय। जिस आकृति में एक आँख का केवल बाहरी छोर दिखे, कपोल एव पेट के भाग को भी थोड़ा दिखाया जाय तथा बाकी भाग पार्श्व (पीछे से) दिखायी पड़े। इस प्रकार जो आकृति बनायी जाय वह सुस्थिर और दृष्टि को आकर्षित करनेवाली होनी चाहिए। इसे हीन-मान (कम माप) के अनुसार लावण्य, माधुर्य आदि गुणों से युक्त चित्रित करना चाहिए। इस प्रकार का सुन्दर चित्रण पृष्ठागत नाम से जाना जाता है।

8. परिवृत्त (कमर से ऊपर घूमा हुआ)—जिस आकृति में कमर से ऊपर का भाग घूमा हुआ चित्रित किया जाय उसे परिवृत्त कहते हैं। घुमाव के कारण मुख की तरफ आधे भाग में शक्ति और सामर्थ्य (ऐश्वर्य) का भाव हो तथा अधोभाग में गहरी छाया दिखायी जाय जो ग्राम्य स्थिति (सहजरूप) में हो। मध्य भाग को इस प्रकार चित्रित करना चाहिए कि वह नेत्र रम्य हो तथा योग को विलोपित करनेवाला हो। हे नरेश्वर! परिवृत्त आकृति का चित्रण केवल विज्ञ (कुशल) चित्रकार ही कर सकता है।

9. समानतः (शरीर के पृष्ठभाग का पूर्ण अंकन)—इस प्रकार के चित्रण में नितम्ब भाग सम्पूर्ण अंकित किया जाता है। नीचे जुड़े हुए पद दिखायें जायँ। शरीर के ऊपरी भाग को क्षीण बनाया जाय तथा कटि भाग को उसी प्रकार क्षीण एव आकर्षक दिखाया जाय। पैर की उँगलियाँ नीचे लुप्त हों लेकिन शेष पाद तल दिखायी पड़े। यह भाग भर हुआ और देखने में सुन्दर हो।

आकृति की भुजाएँ दृश्य हों तथा कन्धे के पीछे से मुख दिखायी पडता हो। जघा की एक ओर का भाग कम दिखायी दे ऐसे चित्रण को समानतः कहते हैं।

इस प्रकार चित्रित किये जाने योग्य नौ स्थान श्रेष्ठ हैं। इन नौ स्थानों के अतिरिक्त इनके बहुत-से विकार (परिवर्तन) हो सकते हैं जो बुद्धि के तारतम्य से समझे जा सकते हैं। ये नवो स्थान सभी भावों के लिये हैं! इसके अतिरिक्त और कोई स्थान नहीं है। हे अनघ! चराचर। जीवलोको मे धूमकर मैंने यह पता लगा लिया है।

### रंगव्यतिकर

इस अध्याय मे भित्ति चित्रण के लिये भित्ति निर्माण तथा तूलिका द्वारा उक्त दीवार पर चित्र बनाने के लिये उपयुक्त रंगों को किस प्रकार तैयार किया जाय, उनका मिश्रण एवं चुवाव कैसे किया जाय इस पर विस्तार से विचार किया गया है। चित्र रचना में वर्ण-विन्यास सबसे कठिन साधना कही गयी है अतः चित्रसूत्रकार ने इस पर विस्तार से प्रकाश डाला है।

तीन प्रकार के ईंटों के चूर्ण को तीन भाग मे रखकर उसमे एक तिहाई (1/3) भाग मिट्टी मिलाकर गुगुल, मधुच्छिष्ट (मोम) मधुक (महुआ) मुद्ग (मूँग) गुड़ और कुसुम के फूल को बराबर भागवाले तेल में मिला लें फिर उसमें आग पर पकाया हुआ एक तिहाई चूना, दो अश बेल का गूदा, मषक और कच डालकर बालू का अंश उसी अनुसार मिलावे। इन सभी सामग्रियों को साफ पानी मे एक माह तक भिगोवें। इस प्रकार एक महीने में तैयार हुए मृदु पदार्थ को सावधानी से निकालकर सूखी दीवार पर लेप (प्लास्टर) करें। लेप को दीवार पर इस प्रकार लगायें कि वह चिकना हो, बराबर लगे, कहीं मोटा-पतला न हो और वह दृढ़ता से दीवार को पकड ले।

इस प्रकार लेपित (प्लास्टर की हुई) दीवार जब सूख जाय तो शाल वृक्ष के रस तथा तेल से मिश्रित मिट्टीवाले चिकने मज्जन (पदार्थ) से उसे और चिकना करना चाहिए। तदन्तर बार-बार दूध से उसे सिक्त (भिगोकर) हल्के हाथो से रगडकर साफ करे और उसे सुखा ले। इस प्रकार तैयार हुई दीवार (प्लास्टर किया हुआ) सौ वर्षों में भी कभी खराब नहीं होती है।

इसके अतिरिक्त एक या दो रंगो को लेप में मिलाकर चित्र के विषय के अनुरूप रगीत चित्र-भूमि तैयार की जा सकती है।

चित्र सूख जाने पर प्रशस्त तिथि विशेष रूप से चित्र योग में श्वेत वस्त्र धारण कर आत्मजित, गुरु प्रिय (कलाकार) पूर्वाभिमुखी होकर, इष्ट देवताओ का ध्यान करते हुए तथा चित्रकला के जाननेवाले गुरुओं (रूपविदों) एवं श्रेष्ठ जनों को प्रणाम करके चित्र बनाना प्रारम्भ करे। श्वेत चित्रभूमि पर गहरे रंग की तूलिका से पूर्वोक्त प्रमाण एवं स्थान (अन्तराल) के अनुसार विद्वान् चित्रकार चित्रण कार्य करे। इसके बाद यथास्थान उपयुक्त रंग भरना चाहिए। उसकी छवि गौर एवं श्याम (कण्ट्रास्ट अथवा लाइट-शेड) होनी चाहिए। इस छवि का लक्षण विस्तार से पहले ही बताया जा चुका है।

मूल रंग पाँच कहे गये हैं, सफेद, पीला, लाल (रक्तोमतः)। नीला व काला। इसके अवान्तर भेद तो सैकडो है। (चित्रकार) चित्र के भाव एवं परिकल्पना के अनुसार अपनी बुद्धि से सैकडो हजारो रंग बनाकर प्रयुक्त कर सकता है।

चित्रसूत्र में आगे अनेक वर्णों के बनाने की विधि का वर्णन मिलता है।

### वर्तना

इस अध्याय में चित्रों के भेद एव उनके गुण-दोषों की विवेचना की गयी है।

चित्र चार प्रकार के होते हैं— 1 सत्य, 2 वैणिक, 3 नागर एव 4 मिश्र।

1. सत्य चित्र उसको कहते हैं जिसमें लोक (यथार्थ जगत्) की समानता हो। दीर्घ अंग, उचित मान, सुकुमार तथा सुभूमि (उत्कृष्ट चित्र-भूमि) पर बनाया गया हो।

2. वैणिक चित्र उसे कहते हैं जो चारों ओर से भलीभाँति परिपूर्ण हो, उसका प्रमाण न अधिक हो और न कम हो और सम भूमि पर उसे बनाया जाय।

3. नागर चित्र उसे कहते हैं जो दृढ भूमि पर बना हुआ सर्वांग सुन्दर, वर्तुलाकार (छाया-प्रकाश द्वारा त्रियामी प्रभाव उत्पन्न करनेवाला) और न बहुत बड़ा हो और न ही वह भद्दा हो। इसे हल्के पुष्प-मालाओं और आभूषणों से सुसज्जित किया जाय।

4. मिश्र चित्र उसे कहते हैं जिसमें उपर्युक्त तीनों भेदों के लक्षण पाये जाते हैं।

चित्र में वर्तना (छाया प्रदर्शन) परदाज के लिये तीन प्रकार की रेखाएँ कहीं गयी हैं। पत्रज, ऐरिक, और बिन्दुज।

1. पत्र वर्तना (खतपरताज) की रेखाएँ पत्र की तरह धूमी हुई होती हैं।

2. ऐरिक वर्तना (घुँआधार परदाज) की रेखाएँ अत्यन्त सूक्ष्म होती हैं।

3. बिन्दुज वर्तना (दानापरदाज) को स्तम्भनायुक्त बिन्दुओं द्वारा प्रदर्शित किया जाता है। तूलिका को सीधी मुद्रा में रखकर (स्तम्भनायुक्त) बनाये जाते हैं।

इसके बाद चित्रसूत्रकार चित्र के दोष को बताते हुए कहता है कि दुर्बल रेखा, बिन्दु रेखा, टूटी हुई रेखाओं द्वारा बना हुआ चित्र तथा बड़े अण्डकोश, आँख एवं ओंठ के साथ मनुष्य रूप का प्रदर्शन प्रतिबन्धित है और चित्र के दोष कहे गये हैं।

स्थान, प्रमाण, भूलम्भ, मधुरत्व (लावण्य), विभक्तता (अन्तराल विभाजन), सादृश्य और क्षय एवं वृद्धि गुणों से युक्त चित्र भूषित (श्रेष्ठ) माना गया है।

रेखा वर्तना और रंग चित्रकला के लिये भूषण है और इसको जाननेवाला चित्रकार मनुष्यों में श्रेष्ठ है। आगे कहा गया है—

**रेखां प्रशंसन्त्याचार्याः वर्तनां च विचक्षणाः।**

**स्त्रियो भूषणमिच्छन्ति वर्णाद्यमितरे जनाः ॥**

चित्र विद्या के आचार्य चित्र की प्रशंसा में रेखा को प्रधान गुण मानते हैं। विचक्षण या सहृदय रसिकों की दृष्टि में वर्तना (छाया-प्रकाश या त्रियामी प्रभाव) प्रशंसा का कारण है। जिस प्रकार स्त्रियाँ आभूषण पसन्द करती हैं उसी प्रकार वर्ण को सब लोग पसन्द करते हैं।

हे मनुजोत्तम ! यह जानकर चित्र-रचना में ऐसा प्रयत्न करना चाहिए जिससे सबका चित्त आकृष्ट हो।

निकृष्ट आसन, दुराचरण, प्यास और असावधानी ये चित्र के विनाश के कारण कहे गये हैं।

चित्र-रचना में चित्रभूमि भलीभाँति लिपी हुई, विस्तृत, कोमल, पवित्र और सुरक्षित होनी चाहिए। जब विद्वान् कलाकार स्निग्ध, स्पष्ट, सुन्दर वर्णवाली रेखाओं से युक्त देश-विशेष के अनुसार चित्र बनाता है तो मान एव शोभा से युक्त चित्र मनोहर लगता है



## रूप-निर्माण

इस अध्याय में विभिन्न आकृतियों के रूप-निर्माण के विधि-विधानों का वर्णन किया गया है। देवता, दानव, किन्नर, गन्धर्व, राजा, सेनापति, योद्धा, गायक, नर्तक, कर्मचारी, नागरिक तथा जानवरों आदि के आकृति चित्रण को विस्तार से बताया गया है। इसके अतिरिक्त प्राकृतिक दृश्यो तथा गाँव-नगर के चित्रों में किन-किन युक्त संगत प्रतीकों और वस्तुओं को दिखाना चाहिए इन सभी का इस अध्याय में विस्तृत विवेचन उपलब्ध होता है। रात एवं दिन का चित्रण तथा ऋतु चित्र बनाने की नियमावली भी दी गयी है।

सर्वप्रथम मार्कण्डेय मुनि ने पृथ्वीपति (राजा) के रूप-निर्माण की विधि बताते हुए कहा कि राजा का चित्र देवता जैसा ही बनाना चाहिए किन्तु उसके रूप में एक भिन्नता लोम चित्रण है अर्थात् उसके रूप में एक-एक रोम को अंकित करना चाहिए।

ऋषि, गन्धर्व, दैत्य, दानव, मंत्री, ज्योतिषी, पुरोहित और ब्राह्मण को भद्र (106 अंगुल) के आकार का बनाना चाहिए तथा ऋषियों को जटाजूट और काले मृगचर्मों वाले उत्तरीय वस्त्रों से सुशोभित दिखाना चाहिए। उनका शरीर क्षीण हो किन्तु उन्हें तेजस्विता से परिपूर्ण अंकित करना चाहिए। देवताओं और गन्धर्वों को मुकुटरहित अंकित करना चाहिए। किन्तु उनके केश शिखर को सुशोभित कर देना चाहिए। ब्राह्मणों को ब्रह्म तेज से सम्पन्न तथा श्वेतवस्त्रधारी चित्रित करे। मंत्री, ज्योतिषी तथा पुरोहित को समस्त अलंकारों (वस्त्राभूषणों) से भूषित किया जाय किन्तु उनके सिर पर मुकुट न होकर पगड़ी रहती है। दैत्यो और दानवो को भू-भग युक्त, नेत्र गोल और मुख भीषण चित्रित करना चाहिए। उनका वेश उद्धत बनाना चाहिए।

आकाश अथवा पृथ्वी पर अवस्थित विद्याधरो का चित्रण भद्र प्रमाण (106 अंगुल) के अनुसार ही करना चाहिए। उन्हें सपत्नी चित्रित किया जाना चाहिए। उन्हें मालाओ एव अलंकारो से युक्त तथा खड्गहस्त दिखाना चाहिए।

किन्नर, नागराज तथा राक्षसों को मालव्य प्रमाण (104 अंगुल) के अनुसार बनाना चाहिए तथा यक्ष को रुचक प्रमाण (100 अंगुल) तथा प्रधान पुरुष को शशक (90 अंगुल) आकार का चित्रित करना चाहिए। पिशाच, वामन, कुबड़ा, गण तथा राजाओं का रूप एवं आकार नियमानुसार अंकित किया जाना चाहिए। स्त्रियों को उनके पुरुषों के मान के अनुकूल ही चित्रित करना चाहिए।

किन्नर दो प्रकार के कहे गये हैं—एक तो मानव मुखवाले तथा अश्व शरीरवाले और दूसरे मानव देहवाले तथा अश्व शरीरवाले और दूसरे मानव देहवाले तथा अश्व मुखवाले। अश्व मुखवाले किन्नरों को समस्त अलंकारों से विभूषित, गीत वाद्य से युक्त तेजस्वी अंकित करना चाहिए। राक्षसों के बाल खडे हुए और आँखे डरावनी हों। नागों को देवताओं के आकार का तथा फणयुक्त चित्रित करना चाहिए। यक्षों को आभूषणों से सुशोभित किया जाय। देवगणों तथा पिशाचों को मानरहित बनाना चाहिए। ये गण अनेक जीवों के मुखवाले अनेक वेशभूषा वाले, भाँति-भाँति के अस्त्र-शस्त्रधारी, नाना क्रीड़ाओं में लिस तथा विभिन्न कार्यों में सलग्न अंकित किये जायें।

वैष्णवों के गणों को एक रूप बनाना चाहिए। उनके चार भेद होते हैं। वासुदेव के गण वासुदेव के समान और सक्र्षण के समान उनके गण कहे गये हैं इसी प्रकार प्रद्युम्न और अनर्क के समान ही उनके गण होने चाहिए सब अपने नायक के समान तथा उन्हीं

की तरह आयुधधारी हो। इनका वर्ण क्रमशः नीलकमल के समान श्याम, चन्द्रवत् गौरवर्ण, मरकत (पन्ना) मणि के समान हरा तथा सिन्दूर के समान नाला चित्रित करना चाहिए।

स्त्रियो तथा वेश्याओं के चित्र रुचक (100 अंगुल) प्रमाण के अनुसार बनाना चाहिए। वेश्याओं का वेश उद्धत एव भृंगारी हो। कुलीन तथा राजावती स्त्रियो को मानस्य (104 अंगुल) प्रमाणानुसार चित्रित करना चाहिए। उन्हें अलकरणयुक्त चित्रित करना चाहिए किन्तु वेशभूषा अत्यन्त (भङ्गकीला) न हो। दैत्य, दानव, यक्ष और राक्षसों की पत्नियों को रूपवती अंकित करना चाहिए। तथा उनकी माताओं को उन्हीं के रूप के अनुसार चित्रित करना चाहिए। पिशाचों की पत्नियों को भी अपने पति के रूप के अनुकूल बनाना चाहिए। विधवा स्त्रियो को पलित (सफेद) केशवाली, श्वेत वस्त्रधारिणी तथा अंलकारों से रहित दिखाना चाहिए। कुम्भा, वामनिका तथा वृद्धा स्त्री अपने प्राकृतिक रूप में ही चित्रित की जायँ। राजस्त्रियों के परिवार में वृद्ध कंचुकी (रनिवास रक्षक) को भी चित्रित करना चाहिए।

वैश्य का चित्र रुचक (100 अंगुल) मान के अनुपात में तथा शूद्र का चित्र शशक (90 अंगुल) मान के अनुसार बनाना चाहिए। इनकी वेशभूषा इनकी जाति के अनुसार ही अंकित की जानी चाहिए। दैत्य आदि की स्त्रियों की सेविकाएँ उन्हीं के अनुकूल चित्रित की जानी चाहिए।

सेनापति को विशालकाय, छाती चौड़ी, नाक लम्बी, ठुखड़ी बड़ी, कंधे पुष्ट, भुजा एवं ग्रीवा लम्बी, कद ऊँचा तथा तीन रेखायुक्त ललाटवाला, चढी हुई भृकुटीवाला, विशाल कटिभागवाला, अभिमानी और ऊर्जस्वी बनाना चाहिए। योद्धाओं के चित्र साधारणतः भृकुटी चढ़ाये हुए अंकित किये जाते हैं। उनकी वेशभूषा कुछ उद्धत तथा मुखमुद्रा गर्व से दीप्त हो रही हो। पैदल सैनिक हथियार बंद हों और ढाल-तलवार लिये हुए तथा पुष्ट देह धारण किये हुए चित्रित किये जाने चाहिए। धनुधारियों को उत्तम बाण लिये हुए तथा उनकी जंघे खुली हुई दिखानी चाहिए। उनका वेश अत्युद्धत न हो और वे जूते पहने हुए अंकित किये जायँ।

हाथी, घोड़े को उनके लक्षणों के अनुसार चित्रित किया जाय। गजारोहियों को श्यामवर्ण, बाल घुँघराले तथा आभूषणयुक्त दिखाना चाहिए। अश्वारोहियों को सुन्दर वेशभूषा से युक्त चित्रित करना चाहिए। बंदियों के उद्धत वेश में दिखाना चाहिए उनकी गले की नसें दिखती हों तथा दृष्टि ऊपर की ओर हो। संदेशवाहक को आँखें भूरी एवं कनखीयुक्त होनी चाहिए। प्रायः हाँथ में डण्डा लिये हुए उन्हें चित्रित करना चाहिए। युद्ध के प्रसंग में उनकी आँखें कनखी एव भूरी चित्रित नहीं करनी चाहिए। प्रतिहारी (द्वारपाल) को दयावान्, सादे वस्त्रवाला, कमर में लटकती हुई तलवार और हाथ में लाठी लिये हुए बनाना चाहिए।

वेश्यों को संवेष्टित सिर (टोपी या पगड़ी से ढका हुआ) बनाना चाहिए। गायकों, नर्तकों तथा बाजा बजानेवालों को वेशभूषा भङ्गकीली होनी चाहिए। उनके केश कुछ-कुछ भूरे तथा वे अनुकूल आभूषणों से विभूषित हों। नगर तथा जनपद के श्रेष्ठ पुरुषों को शुभ वस्त्रों में अत्यन्त विनम्र एवं प्रियदर्शन चित्रित करना चाहिए।

मल्लयुद्ध करनेवालों का कद लम्बा, शरीर मोटा, ग्रीवा एवं कंधा पुष्ट, बाल छोटे तथा उन्हें उग्र एव अभिमानी दिखाना चाहिए।

वृषभ, सिंह और दूसरे जीव जो पृथ्वी पर जिस प्रकार रहते हैं वैसे ही प्रदर्शित किये जायँ। सबको सामान्यतः जैसे वे दिखायी पड़ते हैं वैसे ही बनाना चाहिए। चित्रकला का मुख्य उद्देश्य यथार्थ रूप से समानता (सादृश्य) दिखाना ही है। अतः चित्रकार को अपने विवेकानुसार

प्रत्येक देश के मनुष्यों को उनके रूप, वेशभूषण और वर्ण के अनुरूप चित्रित करना चाहिए। उनके देश नियोग (प्रवृत्ति), स्थान और कर्म को यत्नपूर्वक अध्ययन कर उनके आसन, शय्या, वाहन और वेश का अंकन करना चाहिए।

नदियों को शरीरधारी अंकित करे तथा चित्र में उनके वाहनों को भी प्रदर्शित करें। उनके हाथ में पूर्ण कुम्भ हो तथा वे अपने घुटने के बल थोड़ी नमित मुद्रा में चित्रित की जायँ। उनके सिर के पास पर्वत-शिखर तथा हाथ के पास द्वीप (भू-भाग) चित्रित करें। इस प्रकार पृष्ठभाग में पवित्र भूमण्डल की रचना करनी चाहिए।

समुद्र को भी मनुष्यरूप में अंकित करे तथा उनके हाथ में रत्नों का पात्र दिखायें। समुद्र की मुखाकृति के चारों ओर प्रभामण्डल के स्थान पर तरंगित जल अंकित किया जाता है। उनके आयुधों को कुछ ऊपर उठा हुआ रेखांकित करे। समुद्र के निधियों को कुम्भ रूप में और अन्य को प्रतीक रूप में अंकित किया जाय। यथा—शख नामक निधि का चिह्न शख, पद्म नामक निधि का चिह्न कमल और अन्य निधियों के चिह्न उन्हीं के अनुरूप चित्रित किये जायँ तथा उनमें दिव्यता दिखाने के लिये रुद्राक्ष की माला एवं पुस्तक-प्रतीकों (चिह्नों) का चित्रण भी करें।

चित्रसूत्रकार दृश्य चित्रण की रचना-विधि का वर्णन करते हुए आगे कहता है कि राजन। आकाश को वर्णरहित तथा पक्षियों से भर हुआ अंकित करना चाहिए। उसी प्रकार रात्रि में आकाश को ताराओं से सुशोभित तथा पृथ्वी को जंगल के अनुपम सौन्दर्य से युक्त कर जहाँ जो हो उसे यथावत् उसके गुण के अनुसार चित्रित करे। पर्वतों को शिलाओं, शिखरों, धातुओं, वृक्षों, झरनों और सर्पों से युक्त दिखाना चाहिए। जंगल को तरह-तरह के वृक्षों, पक्षियों तथा हिसक जन्तुओं के साथ चित्रित करे और जल के चित्रण में कुशल चित्रकार असंख्य मत्स्य, कच्छपो, पद्माक्षों के अंकन के साथ जल में उत्पन्न होनेवाले जीव-जन्तुओं और पौधों को भी अंकित करता है।

नगर का दृश्य दिखलाने के लिये अनेक पवित्र देवालयाँ, महलो, बाजारों, गृहों तथा सुन्दर राजमार्गों से उसे सुशोभित करना चाहिए। गाँव के चित्रण में सीमा के पास कुछ उद्यानों को भी दिखलाया जाय। मिट्टी के ऊँचे टीले पर दुर्ग को दिखाना चाहिए। किले के सम्पूर्ण निवेश के साथ उसके बुर्ज एवं दीवार पर्वताकार रूप में चित्रित किया जाय। बाजार को व्यापार के माल से युक्त तथा मद्य पीने के स्थान में अनेक लोगों को मदिरापान में जुटे हुए अंकित करना चाहिए। जुआरियों को उत्तरीय वस्त्र से रहित दिखाना चाहिए तथा उनमें से पराजित व्यक्तियों को शोकयुक्त तथा जीते हुए लोगों को प्रसन्नचित्त चित्रित करना चाहिए।

रणभूमि के दृश्य को आँकने के लिये चतुरगिणी (अश्वारोही, गजारोही, रथारोही तथा पदाति) सेना, प्रहार करते हुए सैनिक तथा मृतकों के शरीर को रक्त से परिपूर्ण दिखाना चाहिए।

शमशान के दृश्य में मृतकों (मुर्दों) एवं जलती हुए चिताओं को दिखाना चाहिए।

मार्ग के चित्रण में बोझ से लदे हुए ऊँट के कारवाँ दिखाना चाहिए।

रात्रि के चित्रण में चन्द्रमा का प्रकाश, चमकते हुए तारागणों, लोगों को गहरी निद्रा में सोते, चोरो को चोरी करते हुए तथा कुछ मनुष्यों को वार्तालाप करते हुए दिखाना चाहिए।

यदि रात्रि के पहले पहर का चित्रण करना हो तो को प्रिय से मिलने हेतु

जाते हुए) चित्रित करना चाहिए

प्रातःकाल के दृश्य में अरुणोदय, दीपक की मंद ज्योति, बाँग देते हुए मुग्धे तथा सोकर उठा हुए मनुष्यों को अँगड़ाई लेते हुए चित्रित करना चाहिए।

साध्यकालीन दृश्य में लालिमा, बसेरे के लिये जाते हुए पक्षी सभ्यापासना करते हुए द्विज, घो को लौटते हुए किसान तथा फैलते हुए अंधकार को अंकित करना चाहिए।

चन्द्रोदय के दृश्य में कुमुद पुष्पों को खिलते हुए तथा घरों, शय्या को पराग तथा नीलकमल पुष्पो से सुसज्जित करें तथा युगल मानव आकृति को प्रेम में अनुरक्त प्रदर्शित करना चाहिए। ऐसे चित्र में प्राणियों को क्लेश से तम नहीं दिखाना चाहिए।

चित्रसूत्रकार आगे विभिन्न ऋतुओं का चित्रण किया जाय, इस पर प्रकाश डालता है।

**वसन्त ऋतु** के चित्र में बौर हुए आम्रवृक्ष, पुष्पित वृक्ष, मँडराते हुए मधुपो और मधुमक्खियों का समूह, वृक्ष पर बैठी हुई कोयल तथा आनन्दित नर-नारी को प्रदर्शित करना चाहिए।

**ग्रीष्म ऋतु** के चित्र में सूखी हुईं पोखरियो, कीचड़ में पडी हुईं भैंसें, वृक्षों के नीचे छाया में बैठे मृग तथा थके-माँदे व्यक्तियों को अंकित करना चाहिए।

**वर्षा ऋतु** के चित्र में जल के भार से झुके हुए बादल शोभायुक्त इन्द्रधनुष, विद्युत् की चपलता, उडती हुईं बक-पंक्ति, गुफाओं में छिपे हुए सिंह और व्याघ्र को प्रदर्शित करना चाहिए।

**शरद ऋतु** के चित्र में फलों से लदे हुए वृक्ष, पके खडे हुए धान के खेत, पक्ष पुष्पो से आच्छादित जलाशय, विचरते हुए हंस तथा स्वच्छ आकाश चित्रित करना चाहिए।

**हेमन्त ऋतु** के चित्र में फसल कटे हुए खेत, कोहरा से आच्छादित आकाश तथा ओस बिन्दु से आवृत दिग्दिगन्त (भूमि) को चित्रित करना चाहिए।

**शिशिर ऋतु** के चित्र में कोहरे से आच्छादित दिगन्त, कुछ शीत से सिकुड़े हुए और कुछ आग तापते हुए मनुष्य तथा प्रसन्नचित्त हाथी और कौओ का चित्रण कुशल चित्रकार करता है।

चित्रकार को इस बात को ध्यान में रखना चाहिए कि वृक्षों के चित्र फल-फूलों के साथ, प्राणियों के चित्र हर्ष के साथ तथा ऋतुचित्र प्रकृति के सूक्ष्म निरीक्षण एवं लोकरुचि के अनुसार करना चाहिए। चित्र में रस एवं भावों की सृष्टि बताये अनुसार करना चाहिए तथा नृत्य मुद्राओं का यथावसर उपयोग करना चाहिए।

कठोर वर्तना (छाया-प्रकाश) वाले चित्र को मध्यम कोटि में रखा जाता है। सपाट वर्तनावाले चित्र को अधम माना गया है तथा कोमल एवं मृदु वर्तनावाले चित्र को उत्तम कोटि का चारु चित्र कहा गया है।

जो चित्र जन-स्वीकृति के अनुसार काल, देश तथा अवस्था के अनुकूल चित्रित किया जाता है वह प्रशंसित होता है। इसके विपरीत होने पर उसकी प्रशंसा नहीं होती। इस प्रकार चित्रकार के विलक्षण बुद्धि से उपजा हुआ, विधि-विधान से युक्त, कान्ति (लावण्य) युक्त, विलास (शृंगार) रसादिकों से रचा हुआ नेत्रप्रद चित्र सम्पूर्ण मनोरथ को पूर्ण करनेवाला होता है।

### शृंगारादिभाव कथन

इस अध्याय में नौ रसों का वर्णन चित्ररचना की दृष्टि से किया गया है। चित्र में रसमयता ही उसका प्राण है। जिस प्रकार काव्य में रस को काव्य की आत्मा कहा गया है उसी प्रकार चित्रकला में यदि रस की निष्पत्ति नहीं होती तो वह रंगों एवं रेखाओं का जंजालमात्र होगा। रुला के सभी तत्त्वों से परिपूर्ण कोई कृति तब तक पूर्ण नहीं समझी जा सकती जब तक कि

उसमें रस का परिपाक न हो। रस वर्णन के बाद चित्र के गुण एवं दोषों की विवेचना की गयी है अर्थात् किस प्रकार के चित्र अंकित करने चाहिए तथा किस प्रकार के चित्रों का चित्रण नहीं करना चाहिए इसे भली-भाँति निर्देशित किया गया है और अतः में चित्रसूत्रकार चित्रकला के महत्त्व को प्रतिपादित करते हुए इसे सभी कलाओं में सर्वश्रेष्ठ निरूपित किया है।

चित्र के रसों के बारे में चित्रसूत्रकार का कथन है—

शृंगार हास करुण वीर रौद्रभयानका ।

वीभत्साद्भुतशान्ताश्च नव चित्ररसाः स्मृताः ॥

चित्र के लिये शृंगार, हास्य, करुण, वीर, रौद्र, भयानक, वीभत्स, अद्भुत और शान्त नामक नौ रस कहे गये हैं।

शृंगार रस के चित्र में कान्ति, लावण्य एवं रूपमाधुर्य के साथ आकृतियों का अंकन करना चाहिए तथा उन्हें सुन्दर नेशभूषा एवं अलंकरणों से सुसज्जित करना चाहिए।

हास्य रस के चित्र में कुबड़े, बौने एवं विचित्र दिखायी देनेवाली आकृतियों को चित्रित किया जाना चाहिए तथा उनके हाथों की भंगिमा सकुचित एवं व्यर्थ ही इधर-उधर होनी चाहिए अर्थात् विचित्र हाव-भाववाले प्राणी चित्रित करने चाहिए।

करुण रस के चित्र में दरिद्र, याचक, विरह-व्यथा से पीड़ित तथा विक्रय एवं व्यसन आदि के कारण सर्वहारा मानवाकृतियों का चित्रण करना चाहिए।

रौद्र रस के चित्र में पौरुषयुक्त व्यक्ति को विकार के कारण क्रोधित एवं विषममन करता हुआ चित्रित करना चाहिए। उसके चमकदार शस्त्र एवं वस्त्राभूषणों को भी दिखाना चाहिए।

वीर रस के चित्र में प्रतिज्ञागत शौर्य के साथ आकृति में गर्व एवं उदारता का भाव होना चाहिए। उसके चेहरे पर स्मित भाव हो किन्तु भ्रुकुटी तनी हुई हो।

भयानक रस के चित्र में दुष्ट, उन्मत्त एवं देखने में भयावह आकृति का चित्रण करना चाहिए जो हिसक कार्य में संलग्न हो।

वीभत्स रस में श्मशान जैसा गर्हित स्थान, वध-स्थल एवं भयंकर (दारुण) स्थान का चित्रण होना चाहिए।

अद्भुत रस के चित्र में विनय, रोमांच तथा चिन्ता की सृष्टि की जाती है तथा आनतमुख चित्रित किया जाता है।

शान्त रस के चित्र में ध्यानस्थ, आसन लगाये, तपस्वी आदि की सौम्याकृति चित्रित करनी चाहिए।

चित्रसूत्रकार आगे निर्देशित करता है कि शृंगार, हास्य एवं शान्त नामक रस ही घर (परिवार) में चित्रित करने योग्य हैं। शेष रस को कदापि चित्रित नहीं करना चाहिए। देवालय तथा राजभवन में सभी रसों के चित्र अंकित किये जा सकते हैं। राजभवन के उस स्थान पर जहाँ राजा स्वयं रहते हों वहाँ शेष रसों का प्रदर्शन नहीं करना चाहिए पर राजाओं के सभाभवन में सब रस प्रदर्शित किये जा सकते हैं। राजाओं के सभाभवन एवं देवालियों को छोड़कर सामान्य गृहों में युद्ध, श्मशान, करुणा, मृत्यु, दुःखपीड़ित, कुत्सित तथा अमांगलिक चित्रों का अंकन नहीं करना चाहिए

चित्र के गुण-दोषों का उल्लेख करते हुए चित्रसूत्रकार का कथन है—

हे राजन् । सींगवाले बैल के स्वामी शिव, आधे हाथी के शरीरवाले गणेश, गन्धर्व एवं किन्नर के स्वामी इंद्र, गरुड के स्वामी विष्णु हनुमान तथा संसार में ख्यातिप्राप्त मनुष्यों के चित्र घरों में सदा चित्रित करने चाहिए ।

चित्रकार को अपने घर (की दीवारों) पर चित्र नहीं बनाना चाहिए ।

दुर्बल, स्थूल एवं विभक्त (टूटे हुए) रेखाओं तथा वर्णसंकर (विभिन्न रंगों के सम्मिश्रण से) चित्रण दोष-पूर्ण कहे गये हैं ।

स्थान (आकार अथवा रूपभेद), प्रमाण, भूलम्ब (चित्राधार भाव), मधुरत्व (लावण्य), विभक्तता (अन्तराल विभाजन), सादृश्य, क्षय और वृद्धि इन आठ चित्रगुणों को हमेशा (कलाकार को) अपनी स्मृति में रखना चाहिए ।

स्थानहीन (आकारहीन), रसहीन, शून्य और मलिन दृष्टिवाले तथा चेतनारहित एवं अशक्त चित्रण को गर्हित कहा गया है ।

जो चित्र भावोपपन्न से सुशोभित हो, जिनमें गुण वर्तना द्वारा प्रतिपादित गोलाई (छाया-प्रकाश) का भाव हो, हँसता हुआ माधुर्य हो तथा सजीवता से परिपूर्ण हो और श्वास लेता हुआ-सा दिखायी दे वह शुभ लक्षणोवाला होता है ।

हीनांग (प्रमाणरहित), मलिन, शून्य भाववाला, बँधा हुआ, व्याधि तथा भय से आकुल, प्रकीर्ण (असंयोजित) चित्र न बनाना चाहिए । बुद्धिमान् कलाकार समझ-बूझ करके ही चित्रण करे, बिना समझे कोई कार्य न करे ।

शास्त्रज्ञ (सभी शास्त्रों का ज्ञाता), पुण्यात्मा तथा चतुर चित्ते द्वारा बनाया हुआ चित्र शीघ्र लक्ष्मी प्रदान करता है, दरिद्रता को दूर करता है, मनोरथ पूर्ण करता है, मिले हुए कल्याण को स्थिर रखता है, पवित्र तथा अनुपम प्रीति उत्पन्न कर विख्यात करता है । दुःस्वप्न को नाश करता है, गृह देवता को प्रसन्न रखता है और जहाँ (जिस घर में श्रेष्ठ चित्रकार द्वारा) चित्र बनाया हुआ रहता है वह शून्य (निर्जन) नहीं होता (अर्थात् वह सदा भरा-पूरा रहता है) ।

जो चित्रकार अलंकरण को त्यागकर शल्यकार की भाँति (मानव शरीर के अवयवों के अध्ययन में) विशेष दक्षता प्राप्त कर चित्र बनाता है उसे चित्रवेत्ता कहते हैं ।

जो व्यक्ति तरंग, अग्निशिखा, धुआँ, पताका और वायु की गतियों के समान चित्र बनाने में विशेषज्ञ होता है उसे मत् चित्रकार कहते हैं ।

जो चित्रकार सोये हुए मनुष्य को चेतनायुक्त एवं मरे हुए व्यक्ति को चेतनाशून्य अंकित कर सकता है और निम्न एवं उच्च श्रेणी के लोगों का विभाग कर (विशिष्टताओं के साथ) चित्रण करता है वह चित्रवेत्ता कहलाता है ।

चित्रों का अनुशीलन क्रमानुसार करना चाहिए उन्हें आमने-सामने रखकर तुलनात्मक रीति से अध्ययन करना निषिद्ध है (अर्थात् नहीं करना चाहिए) ।

जो नियम भित्ति-चित्र के लिये कहे गये हैं उन्हीं नियमों के अनुसार सोने, चाँदी, ताँबा, लोहा आदि धातुओं पर चित्र खोदकर (उद्रेखित करना) बनाना चाहिए ।

पत्थर, लकड़ी तथा लोहे की प्रतिमा को इन्हीं विधि-विधानों से, जो चित्र-निर्माण के प्रसंग में बताया गया है बनाना चाहिए इसी भाँति विधान के अनुसार पुस्तक में किया जाता है जो दो

प्रकार का होता है—घन एवं सुषिर। लोहा, पत्थर, लकड़ी और मिट्टी से सदा घन होना चाहिए और सुषिर चमड़ा, लकड़ी और लोहे से करना चाहिए। चमड़े के बने हुए पुस्त (सतह) पर मिट्टी (विशेष प्रकार से बना लेप) चढा देना चाहिए। इसी प्रकार वस्त्र पर इस क्रिया को करने के बाद चित्र बनाया जा सकता है।

अन्त में चित्र सूत्रकार कहता है कि हे राजन् ! यह तो केवल (चित्र नियम) का प्रस्तावना मात्र है। इस सम्बन्ध में विस्तारपूर्वक कहना सैकड़ों वर्षों में भी सम्भव नहीं है।

हे राजन् ! जो यहाँ नहीं कहा गया है वह (इस ग्रन्थ के) नृत्य वर्णन प्रकरण से जान लेना चाहिए और जो नृत्य प्रकरण में भी नहीं कहा गया है वह चित्रित करने योग्य नहीं है।

चित्रकला सभी कलाओं से श्रेष्ठ है। यह धर्म, अर्थ, काम और मोक्ष देने वाली है। जिस घर में इसकी प्रतिष्ठा की जाती है वहाँ सबसे पहले (सर्वदा) मंगल होता है।

जैसे पर्वतो में सुमेरु पर्वत श्रेष्ठ है, पक्षियों में गरुड़ प्रधान है और मनुष्यों में राजा उत्तम है उसी प्रकार कलाओं में चित्रकला उत्कृष्ट है।

### नग्नजित् का 'चित्रलक्षण'

'चित्रलक्षण' तिब्बत के तंजूर ग्रन्थमाला से प्रकाशित चित्र-विद्या की एक प्रौढ़ रचना है। मूल संस्कृत ग्रन्थ का जब तिब्बती भाषा में अनुवाद किया गया, उस समय उक्त ग्रन्थ के शायद तीन अध्याय ही उपलब्ध थे क्योंकि इसके अध्ययन से स्पष्ट होता है कि यह अधूरी रचना है। आज मूल संस्कृत ग्रन्थ की पाण्डुलिपि उपलब्ध नहीं है अतः यह कह पाना भी कठिन है कि चित्रलक्षण का तिब्बती अनुवाद मूलग्रन्थ से हुआ है अथवा उसके संस्करण से। जो भी हो, लेकिन इतना सुनिश्चित है कि यह ग्रन्थ पाचवीं-छठी शताब्दी में चित्रविधा के महत्त्वपूर्ण ग्रन्थ के रूप में ख्याति प्राप्त कर चुका था।

चित्रलक्षण में कुल तीन अध्याय हैं जिनमें 1146 पक्तियाँ लिखी गयी हैं। इस ग्रन्थ के तिब्बती अनुवाद का सन् 1913 ई० में जर्मन भाषा में अनुवाद हुआ। सन् 1976 ई० में इसका अंग्रेजी अनुवाद प्रकाशित हुआ।

चित्रलक्षण के प्रथम अध्याय में चित्रकला की उत्पत्ति का वर्णन प्राप्त होता है—

प्राचीनकाल में भयजित् नामक धर्मपरायण राजा राज्य करता था। उसके राज्य के अन्तर्गत नियमानुसार ऋतु परिवर्तन होते थे। चारों वर्ण अपने-अपने धर्म का पालन करते थे। प्रजा सुख-समृद्धि से परिपूर्ण थी। अकस्मात् उसके राज्य में एक ब्राह्मणपुत्र की मृत्यु हो गयी। पुत्र-शोक में विकल ब्राह्मण उसकी सभा में आकर राजा को प्रताड़ित करते हुए बोला कि हे राजन् आपने अवश्य ही कोई दुष्कर्म किया है जिसके कारण मेरे पुत्र की मृत्यु हुई है। यदि आप क्षत्रिय हैं और धर्म एवं ब्राह्मणों पर आपका किञ्चित् भी विश्वास है तो आप मेरे पुत्र को जीवित करें। राजा बड़ा दुःखी हुआ। उसने अपने योगबल से यमराज का आवाहन किया और उनसे ब्राह्मण पुत्र को जीवित कर देने की प्रार्थना की किन्तु यमराज ने जन्म एव मृत्यु को कर्माधीन बताते हुए राजा के अनुरोध को ठुकरा दिया। फलतः दोनों में घमासान युद्ध हुआ। पराजित यम के बचाव में स्वयं ब्रह्मा को आना पड़ा और उन्होंने ब्राह्मण पुत्र को जीवित करने के लिये उसका चित्र

बनाने को कहा। राजा के द्वारा चित्र बनाये जाने के बाद ब्रह्मा ने उसमें प्राण का संचार कर दिया। ब्राह्मण प्रसन्नतापूर्वक अपने पुत्र को लेकर घर वापस चला गया। ब्रह्मा ने राजा भयजित् को आशीर्वाद देते हुए कहा, "तुमने नग्न प्रेतों को जीत लिया है अतः आज से तुम्हारा नाम नग्नजित् हुआ और मृत्युलोक में तुम चित्रकला के प्रथम आचार्य कहे जाओगे।"

राजा नग्नजित् पुनः ब्रह्मा के पास गये और उनसे चित्र रचना के सभी नियमों को बताने का अनुरोध किया। ब्रह्मा ने कहा कि सृष्टि में सर्वप्रथम वेद विद्या प्रकट हुई। तत्पश्चात् पूजा हेतु चित्रकला आयी। यह भी एक विद्या है। मैंने (ब्रह्मा) प्रथम चित्र बनाया और इसके बाद मनुष्य जो भी आकृति बनायेंगे उसे चित्र कहा जायगा। मैं इसके सभी नियम विस्तारपूर्वक कहता हूँ।

जिस प्रकार पर्वतों में सुमेरु, पक्षियों में गरुड़, मनुष्यों में राजा उत्तम होता है उसी प्रकार सभी कलाओं में चित्रकला श्रेष्ठ है। जैसे सभी नदियाँ समुद्र से मिलती हैं, जैसे सभी पर्वत पर निर्भर हैं, जैसे सभी नक्षत्र सूर्य के चारों ओर घूमते हैं, सभी ऋषि और देवता ब्रह्मा पर निर्भर हैं, उसी प्रकार समस्त शिल्प चित्रकला पर आधारित हैं। सभी वस्तुओं को किस प्रकार बनाना चाहिए तथा मानव, ऋषियों, मुनियों, नागों, यक्षों, दानवों, प्रेतों, असुरों तथा पिशाचों की आकृतियाँ किस प्रकार बनानी चाहिए, इन सबके नियमों को ध्यान से सुनो।

ग्रन्थ के दूसरे अध्याय में चित्रकला की दैवी उत्पत्ति का वर्णन दिखायी पड़ता है। ब्रह्मा ने बताया कि बहुत पहले इस सृष्टि में कुछ नहीं था, सर्वत्र अन्धकार छाया था। अचानक एक दिन अन्धकार को चीरते हुए एक सुनहरा पिण्ड प्रकट हुआ।<sup>1</sup> इस पिण्ड से स्वयं सृष्टिकर्ता उद्भूत हुआ और इसी से ॐ शब्द एवं वेद ज्ञानादि प्रकट हुए। इसके बाद नाना रूपधारी सृष्टि उत्पन्न हुई। स्मृति, शास्त्र, नियम, जातियों, उपजातियों की रचना हुई तथा धर्म की स्थापना हुई। सृष्टिकर्ता के ध्यान धारण करने के बाद देवताओं के दिव्य एवं सुन्दर स्वरूप का निर्माण हुआ और अनेक शक्तियों के साथ उनका शरीर विविध आयुधों, सुन्दर वस्त्रों तथा अलंकरणों से सुशोभित हुआ। उन्होंने अपने इस अद्भुत रूपों के स्वयं चित्र बनाये। इन चित्रों को देखकर देवता बहुत आनन्दित हुए तथा वे सृष्टिकर्ता के गुणगान करने लगे। उन्होंने अपने इन चित्रों में दिव्य शक्तियों का सम्पुञ्ज किया। ब्रह्मा ने उन्हें आशीर्वाद दिया और कहा आज से इन्हीं चित्रों के माध्यम से तीनों लोको में तुम्हारी (देवताओं की) पूजा होगी और जो मनुष्य सम्पूर्ण श्रद्धा से चित्र निर्माण कर पूजा-अर्जना करेंगे उन्हें दिव्य एवं श्रेष्ठ फल की प्राप्ति होगी। पूजा निर्मित चित्र के अनेक नाम होंगे। यह सुन देवगण अत्यन्त आनन्दित हुए।

ब्रह्मा ने आगे नग्नजित् को बताया कि जब तुम चित्र रचना के अनुपात आदि का ज्ञान प्राप्त कर लो तो तुम्हारा यश चतुर्दिक् फैल जायगा। चित्र का स्वभाव, अनुपात तथा उनके उपकरणों को ठीक-ठीक जानना अत्यन्त आवश्यक है। राजन ! चित्रकला में प्रमाण देव-पूजा पर आधारित है। प्रमाण ऐसा होना चाहिए जो नेत्रों को रुचिकर प्रतीत हो।

चित्रलक्षण के तृतीय अध्याय में चित्रकला के विधि-विधानों पर गम्भीरता से विचार किया गया है जिसमें असुर, नाग, राक्षस, किन्नर, सिद्ध, वादक, जरितर (गायक)। पिशाच, प्रेत, कुम्बान्ध तथा विद्याधर, मनुष्य एवं राजाओं को प्रमाणानुसार बनाने का निर्देश दिया गया है।

1 चीनी लोक किन्दन्ती के अनुसार भी अरण्य में ब्रह्मण्ड की आकृति एक विशाल पिण्ड (अण्डे) के रूप में था



अणु, बालाग्र, लिखा, यूक, यव तथा अंगुल एक-दूसरे के क्रमशः आठ गुने होते हैं। अंगुल को एक इकाई प्रमाण समझना चाहिए।

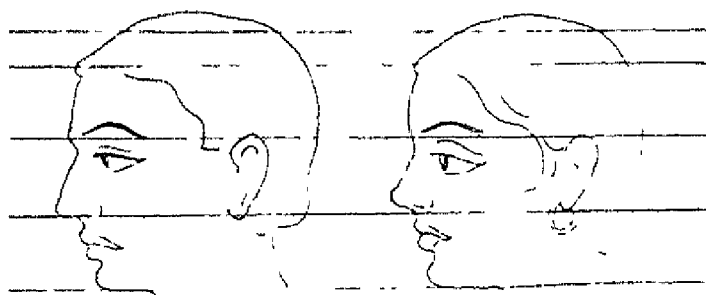
(अर्थात् — 8 अणु = 1 बालाग्र, 8 बालाग्र = 1 लिखा, 8 लिखा = 1 यूक, 8 यूक = 1 यव, 8 यव = 1 अंगुल)

इसके पश्चात् विभिन्न आकृतियों के अग-उपांगों के लिये कितनी लम्बाई-चौड़ाई होनी चाहिए इस पर यथेष्ट प्रकाश डाला गया है। ग्रन्थकार का कथन है कि विस्तार का अर्थ लम्बाई है और चौड़ाई (आयाम) इसकी तुलना में छोटी होती है। मनुष्य तथा राजाओं के प्रमाण इस प्रकार हैं—

चक्रवर्ती राजा न्यग्रोध की तरह सुडौल तथा अपने अंगुल से 108 अंगुल प्रमाणवाला होता है।

इसके पश्चात् मुखमण्डल और उसके प्रत्येक अवयवों को उचित रूप से अंकित करने के लिये वैज्ञानिक तरीके बताये गये हैं। सक्षेप में मुख्य बातें इस प्रकार हैं—

मुखमण्डल के तीन भाग किये जायँ—मस्तक, नासिका तथा चिबुक—प्रत्येक 4-4 अंगुल। कुल लम्बाई 12 अंगुल एवं केश सहित 14 अंगुल (मुखाकृति के अकन की पश्चात्य प्रणाली भी इसी प्रकार है) मानव आकृति में चेहरे के अन्य अवयवों के प्रमाण बताते हुए ग्रन्थकार ने नेत्र एवं भौंहों के चित्रण पर पर्याप्त प्रकाश डाला है।



भौंहें 4 अंगुल लम्बी तथा दो यव मोटी द्वितीया के चन्द्रमा के समान होती हैं। नर्तकी, क्रोधी तथा चीत्कार करते हुए पुरुषों की भौंहें चापाकार होती हैं। भय तथा शोक में भौंहें नासापुट से निकलती प्रतीत होती हैं और आधा मस्तक घेर लेती हैं। मध्य भौंह से केशों की दूरी ढाई अंगुल होती है।

नेत्रों की लम्बाई दो अंगुल, दोनों नेत्रों के मध्य उलना ही (2 अंगुल) अन्तर होना चाहिए। पुतली को नेत्र के एक तिहाई भाग में अंकित करना चाहिए। नेत्रों को पूरे मुखमण्डल के अनुसार उचित अनुपात में अंकित करना चाहिए। आकार-भेद के अनुसार यहाँ नेत्र पाँच प्रकार के बताये गये हैं—

1. इससे स्पष्ट है कि किसी भी मानव आकृति का अनुपात उसके अपने ही अंगुल से निर्धारित होगा। उदाहरण-स्वरूप यदि आकृति में अंगुल की मोटाई सूत्र निर्धारित की गयी है तो आकृति की कुल लम्बाई 108 अंगुल होगी। देवों में मन्वसिर के अनुपात से सम्पूर्ण शरीर के प्रमाण के निर्धारण होवें हैं।

1. धनुषाकृति—राजाओं और ऋषियों के नेत्र बाँस के धनुष के समान होते हैं।
2. उत्पलपत्राकृति—ये नेत्र सामान्य स्वरूप के लिये उपयुक्त हैं। इनकी ऊँचाई छह यव होती है।
3. मत्स्योदराकृति—कामियों, कामिनियों तथा भोगवृत्ति की अभिवर्त्याक के लिये इस प्रका के नेत्रों की रचना की जाती है। इसकी ऊँचाई आठ यव (1 अंगुल) होती है।
4. पद्मपत्राकृति—भयानक भाव की आँखें इसी प्रकार की होती हैं। इसकी ऊँचाई नौ यव होती है।
5. कटिसदृशाकृति (कौड़ी के समान)—पीड़ित एवं क्रोधी व्यक्तियों की आँखों का अंकन इसी प्रकार करना चाहिए। इसकी ऊँचाई 10 यव होती है।

नेत्र स्फुरित, दुग्धधवल एव रक्तान्त चित्रित करना चाहिए। नेत्रों की पुतली काली और बर शुभ होती है। दृष्टि 36 प्रकार की होती है।

आगे इसी प्रकार नासिका, ओठ, चिबुक, कपोल, ग्रीवा आदि के प्रमाण तथा उनके लक्षण को बताते हुए ग्रन्थकार का कथन है कि साधारण पुरुषों का मुखमण्डल कैसा भी हो सकता है।

मुखमण्डल के बाद शरीर के विभिन्न अंग एवं उपागों के प्रमाण पर विस्तार से विवेचना की गयी है। कण्ठ, वक्ष, उदर, कटि, नितम्ब, लिंग, जघा, पैर, पंजा, अँगुलियाँ, भुजा, हाथ, हथेली आदि के प्रमाण विस्तार एव आयाम के साथ प्रस्तुत किये गये हैं। इनके आकार-प्रकार तथा शुभ चिह्नों को भी बताया गया है। कहाँ क्या नहीं बनाना चाहिए इसका भी निर्देश दिया गया है।

प्रमाण के बाद विभिन्न अंगों के लक्षण बताये गये हैं। जैसे—दाँत एक जैसे आकारवाले, पास-पास, शुद्ध श्वेत, दुग्ध धवल, मोती जैसे चमकदार बनाने चाहिए। केश बारीक, कुण्डलीकृत, इन्द्रनील की तरह चमकदार, भ्रमर जैसे, अंजन जैसे, मयूर की ग्रीवा के सदृश, कोयल के पक्ष जैसे, एक जैसे वर्णवाले, कन्धों तक फैले, सिंह केसर के सदृश तथा शिखाबन्ध बारीक और घुमाकर बनाया गया हो।

इसके बाद विभिन्न आकृतियों यथा—उत्तम पुरुष, मानुषी रूप देवताओं, चक्रवर्ती राजा तथा मनुष्यों के विभिन्न अंगों और उपागों के लक्षण पर विस्तार से प्रकाश डाला गया है और अन्त में नारी से उत्पन्न पुरुषों के लक्षण बताते हुए ग्रन्थकार ने इनके पाँच भेद किये हैं। चक्रवर्ती (108 अंगुल) के भेद जान लेने के बाद इनमें से किसी की आकृति को बनाया जा सकता है। साधु 106 अंगुल, व्यंजक 100 अंगुल तथा गिरिधर का प्रमाण 96 अंगुल होता है। इनके तथा अन्य प्रकार के रूपों के प्रमाण कलाकार को स्वयं स्थिर धर लेने चाहिए। सामन्तों, मध्यवर्गों तथा निम्न जातियों को उन्हीं के अनुरूप चित्रित करना चाहिए। स्त्रियों का अंकन पुरुषों के विभिन्न प्रमाणों को ध्यान में रखकर करना चाहिए। नारी आकृति को खड़ी मुद्रा में समूह में चित्रित करना चाहिए तथा उन्हें पूर्ण यौवन सहित सुन्दर एवं पवित्र दिखाना चाहिए।

यद्यपि तृतीय अध्याय यही समाप्त हो जाता है लेकिन प्रमाण एवं लक्षण के बारे में इतने विस्तार से विचार करने के बाद ऐसा नहीं लगता कि चित्र के अन्य विधि-विधानों पर प्रकाश न डाला गया हो। जो भी हो, इस ग्रन्थ से इतना तो सुनिश्चित ही हो जाता है कि हमारा प्राचीन साहित्य चित्रकला के क्षेत्र में बहुत सम्पन्न था

## शिल्परत्न का 'चित्रलक्षण' प्रकरण

'शिल्परत्न' शिल्पशास्त्र का एक महत्वपूर्ण ग्रन्थ है। इस बृहद् ग्रन्थ के रचयिता केरल प्रान्त के आचार्य श्रीकुमार थे। यद्यपि यह 16वीं शताब्दी की रचना है लेकिन इसके अध्ययन से प्रतीत होता है कि यह ग्रन्थ प्राचीन शिल्प शास्त्रों तथा आगमों पर आधारित है। शिल्परत्न के श्लोको से विदित होता है कि यह कार्य केरल राज्य क्षेत्र के राजा देवनारायण के संरक्षण में सम्पन्न हुआ जिनकी राजधानी ट्रावणकोर के अम्बालपुझा में थी।

'चित्रलक्षण' शिल्परत्न के प्रथम भाग का 46वाँ और अन्तिम अध्याय है जिसमें वास्तुकला के अन्तर्गत भित्तिचित्रण परम्परा पर सम्यक् रूप से प्रकाश डाला गया है। शिल्परत्न के प्रथम भाग में भवन निर्माण, ग्राम्य योजना और उससे सम्बन्धित विषय का प्रतिपादन हुआ है तथा दूसरे भाग के 35 अध्याय में भू-मानचित्र के बारे में विस्तृत विवेचना की गयी है। शिल्परत्न मुख्य रूप से वास्तु-विद्या का ग्रन्थ है।

वास्तु विद्या के विशेष सदर्थों से विदित होता है कि अजन्ता के बाद भारतवर्ष की परम्परागत चित्रकला दक्षिण भारत के केरल राज्य में पुष्पित एवं पल्लवित हुई। लगभग दो सौ वर्षों तक यहाँ के कलाकारों ने अपनी कलात्मक अभिव्यक्ति इस माध्यम से प्रस्तुत किया और यही नहीं, उन्होंने अपनी परम्परागत चित्रण शैली भी स्थापित कर ली थी। केरल में उस समय जो चित्र राजभवनों एवं उपासनागृहों में बने वे इस ग्रन्थ के विधि-विधानों के अनुरूप ही दिखायी पड़ते हैं। अतः यह सिद्ध होता है कि केरल में उस समय चित्र-परम्परा का जो शास्त्रीय रूप था वही चित्रलक्षण में लिपिबद्ध हुआ है। इस ग्रन्थ में नये सन्दर्भों के अनुसार यद्यपि कुछ परिवर्तन एवं परिवर्द्धन भी किया गया है फिर भी 'चित्रलक्षण' उत्तर से लेकर दक्षिण तक व्याप्त हमारी प्राचीन चित्रण परम्परा के स्वस्थ स्वरूप की साक्षी है।

'चित्रलक्षण' में चित्र की परिभाषा, विषयवस्तु, गच (पलस्तर) निर्माण और उसका प्रयोग, अस्तर चढाना, चित्रण के लिये बत्ती (Crayon) बनाना, आरम्भिक रेखांकन, रंग रीति, तूलिका निर्माण एवं उनके प्रकार, विविध प्रकार के रेखांकन, नव स्थान, चित्र के प्रभाव, रंगों को तैयार करना और उनका प्रयोग या उपयोग, माध्यम, रंग मिश्रण, चित्र प्रकार, वर्जित चित्र विषय आदि पर सम्यक् प्रकाश डाला गया है।

चित्रलक्षण में भित्ति-चित्रण भवन के आन्तरिक एवं बाह्य सजा के रूप में ही विवेच्य है इसीलिये कहा गया है—

एवं सर्वविमानानि गोपुरादीनि वा पुनः।

मनोहरतरं कुर्यान्नानाचित्रैर्विचित्रितम् ॥

अर्थात्—सभी विमानों (महलों) एवं गोपुरों (मुख्य द्वार) को अत्यधिक मनोहर चित्रों द्वारा अलंकृत करना चाहिए।

## चित्र की परिभाषा

संसार में जो कुछ जंगम (चल) अथवा स्थावर (अचल) है उन सब (प्रकृति एवं पुरुष) को उनके स्वभावानुसार चित्रित करना 'चित्र' कहलाता है।

यह चित्र तीन प्रकार के होते हैं जिनके अन्तर ये हैं— जो पूर्णरूप से दृश्यमान हो उसे चित्र के नाम से अपिहित करते हैं दीवार से सलान होने के कारण जो आधा ही दिखायी दे उसे अर्द्ध

चित्र कहा गया है और जो चित्रित किया जाता है उसे पहलने ही शिल्पपत्राभा के द्वारा चित्राभा नाम दिया गया है।

चित्र या अर्द्ध-चित्र मिट्टी, दुधिया मिट्टी (प्लास्टर आफ पॉरिस या चाक), कठोर शिला, लोहे या लकड़ी से बनाये जाते हैं। इन द्रव्यों (वस्तुओं) का प्रयोग उमा भौत करना चाहिए जिस प्रकार देखा-सुना जाता है।

### चित्र की विषय-वस्तु

सुधा (चूने) में चिकनी की हुई भित्ति पर उपयुक्त रंग द्वारा चित्रित और युक्ति-युक्त तथा शोभायुक्त विविध वर्णों से भूषित चित्राभास की रचना गृह के अन्दर और बाहर सभी स्थानों पर एक प्रकार से करना चाहिए। यह (भित्तिचित्रण) मंगलकारी कथाओं पर आधारित होना चाहिए तथा स्मृति से निरूपित आकृति से सयुक्त होना चाहिए।

भनुष्यों के निवास-स्थान पर नग्न आकृति, तपस्वियों की लीला, देवासुर सग्राम, मृत्यु तथा दुःख से युक्त विषय का चित्रण नहीं करना चाहिए। भित्तिचित्र आगम, वेद और पुराणों में कही कथाओं से युक्त (अन्वित) होना चाहिए। रूप, रस, भाव और भंगिमा के अनुसार इन चित्रों को विभिन्न उपयुक्त रंगों से चित्रित करना चाहिए जो सन्तुलित हा न कम, न अधिक। यह चित्र चित्रकार और चित्र-प्रेमी (आश्रयदाता) दोनों को अद्भुत फल देनेवाला होगा। इसके विपरीत अशुभ चित्र जो बुरे भाव को व्यक्त करते हैं उन्हें दोनों लोकों (इहलोक एवं परलोक) में सुख की इच्छा रखनेवालों को चित्रित नहीं करना चाहिए।

### चित्र-भूमि तैयार करने की विधि

ग्रन्थकार ने उस (चित्र बनाने की) प्रक्रिया को मंद भाव से सर्वाहताय बताया है। पहले बताया जा चुका है कि सर्वप्रथम दीवार को चूने से ध्वलित करना चाहिए और इसी क्रम में कुड्य (प्लास्टर) तैयार करना चाहिए और लकड़ी की आग से जलाकर बनाये गये शंख चूर्ण में बराबर चूना मिलायें। इस सुधा चूर्ण में एक चौथाई मेथी और गुड मिलाकर भिगो देना चाहिए। फिर उसमें बालू और एक तिहाई चूना को मिलाकर प्रमाणानुसार समयानुसार पके केले के गूदे को मिलाना चाहिए। इस प्रकार घोल को फिर से चूने के अंश में मिलाकर एक हौदा या नाद में तीन महीने तक भिगोकर बराबर मिलाना चाहिए। जब तक कि वह मक्खन की भौति मुलायम न हो जाय। फिर उसमें नारियल के जूट को बारीक कर मिलाना चाहिए और फिर गुड जल में आधा दिन भिगोकर कन्नी से दीवार पर पलस्तर करना चाहिए। कन्नी का आकार बड़ा और उसके आगे का भाग लोहे का तथा, पिछला भाग काठ का चिकना होना चाहिए। कन्नी की सहायता से दीवार की कैंचे-नीचे भाग को समतल करते हुए उस सुधा पिष्ट से क्रमशः धीरे-धीरे पलस्तर करना चाहिए। सूख जाने पर नारियल के जूट से रगड़कर शुद्ध जल से धोकर उस पर चित्रानुसार रंग लगाना चाहिए।

काष्ठफलक को बढई द्वारा चिकना (चौरस) करने के बाद ही रंग लगाया जाता है। इस फलक पर चित्रण कार्य हेतु उक्त सुधा लेप नहीं बढ़ाना चाहिए।

ऐसा प्रतीत होता है कि प्राचीन काल में दूरकला के इन तीनों विधाओं का अन्यान्यत्रय सम्बन्ध था और एक चित्रकार पूर्तिकला, उदरेखण कला और चित्रकला इन तीनों का समग्र रूप से ज्ञाता होता था।

## मूल रंग

इसके पश्चात् ग्रन्थकार ने संक्षेप में रंग का प्रयोग, उसके तैयार करने की विधि और वर्ण-सामंजस्य के बारे में बताया है। उसका कथन है कि सफेद, पीला, लाल और काला शुद्ध वर्ण हैं और इसी प्रकार नीला (श्याम) रंग भी शुद्ध वर्ण है।

## अन्तिम लेप

सुधालेप से पलस्तर करने के बाद सफेदा (White Priming) करना चाहिए। शंख, सीपी का चूर्ण और सफेद मिट्टी के चूर्ण को धूल के समान बारीक कर बुद्धिमान् चित्रकार को अपने सज्ञान के अनुसार उसमें कैथा (Feronia Elephantum) एवं नीम (Margosa) के रस को मिलाने के बाद दीवार या काष्ठफलक पर धीरे-धीरे आलेप करे। तत्पश्चात् शाखोटक (Trophis Aspera) की छाल या कैलकी (Pandanus Odoratissimus) के पत्ते का रस बार-बार लगाना चाहिए जब तक कि दीवार की सतह खूब चिकनी न हो जाय।

इसके अतिरिक्त विद्वानों ने एक दूसरी विधि भी बतायी है। उक्त सुधा चूर्ण को ओखली में डालकर अच्छी तरह मूसल द्वारा बार-बार नारियल के पानी (Coconut Milk) का पुट देकर कूटना चाहिए। फिर उस कुटे-पिसे हुए चूर्ण को गरम पानी से गूँथकर गीला करना चाहिए। फिर पहले बताये गये मागं (विधि) के अनुसार (चूना किये गये दीवार के ऊपर) उसे लगाना चाहिए। काष्ठफलक पर इसे नहीं लगाया जा सकता किन्तु मिट्टी (बर्तन या खिलौने) आदि पर यह सम्भव है।

इस प्रकार दर्पण के ऊपरी सतह के समान धवल भित्ति पर चित्र लेखन (Drawing and Painting) का कार्य प्रारम्भ करना चाहिए। इसी विधि का अनुगमन करते हुए कपड़े एवं फलक पर भी चित्रण किया जा सकता है।

## किट्टलेखनी (Crayon) और रेखांकन

पुराने (पकाये गये लाल) ईंट और सूखे गोबर को खरल में डालकर ठंडे पानी से घोंटकर गाढा घोल (Past) बना लें फिर उसमें मोम लगाकर किट्टलेखनी (Crayon) तैयार करनी चाहिए। बत्ती की तरह बनाये गये इस लेखनी की लम्बाई दो, तीन अथवा चार अंगुल होनी चाहिए।

देवता, मनुष्य, जानवर, सर्प, पक्षी, लता, वृक्ष, पहाड़, समुद्र आदि के आकार अथवा देखे या सुने हुए आकारों को मन के द्वारा निश्चित कर उसे किट्टलेखनी द्वारा शुभ मुहूर्त, स्वस्थ चित्त एवं प्रसन्नमुद्रा में बैठकर तथा बार-बार (उस स्वरूप का) स्मरण करके उसे रेखांकित करना चाहिए। जहाँ रेखांकित वस्तु वाम अर्थात् टेढ़ी-मेढ़ी या गलत हो जाय तो उसे नये कपड़े से मिटा कर सम्यक् रूप से समुन्नत कर लेना चाहिए।

## रंग बनाने की विधि

पर्वत नदी आदि से लायी हुई पीले रंग की धातु को शुद्ध जल से धोकर, चूर्ण करके तथा पत्थर के ऊपर पीसकर पानी से भरे बर्तन में मुहूर्त भर रखना चाहिए। उस बर्तन में पंक (कीचड़) को छोड़ते हुए ऊपर के जल के सारभूत अंश को निर्मलता प्राप्त होने तक बार-बार साफ करें। अन्त में इसे धूप से सुखाकर रंग तैयार कर लेते हैं। इसी तरह लाल रंग भी बनाना चाहिए। काला रंग नीचे घट (मिट्टी का दीपदान) में तेल की बत्ती का दीप जलाकर तथा ऊपर रखने के घट के आन्तरिक भाग को सूखे गोबर से लेप करके उस घट के उदर में दीपशिखा से

निकले हुए काजल को निकालकर ऊपर कहे गये तरीके से ही तैयार करना चाहिए। इन रंगों के नीम रस के जल से गूँथकर सुखाकर पाउडर बना लें। इन रंगों के लिए श्याम धातु को रात में जल से भिगोकर कैंथे के निचोड़े जल द्वारा तैयार किया जाना चाहिए।

### तूलिकाएँ

लेखनी (तूलिका) स्थूल (चौड़ी), मध्यमा और सूक्ष्म (पतली) तीन प्रकार की होती है। उसका दण्ड छह यव के बराबर परिमाण में हो। तूलिका भाकार से आठ अंश आगे और आठ अंश पीछे के भाग में वर्तुल होना चाहिए। स्थूल को बछड़े के कान से निकाले हुए बाल के द्वारा मध्यम को बकरी के पेट से उत्पन्न बाल से तथा सूक्ष्म को छछूँदर की पूँछ के अग्रभाग के रोम से उस लेखनी के अग्रभाग में (संयुक्त) जोड़ना चाहिए। प्रत्येक रंग के लिए तीन-तीन लेखनियाँ तीन प्रकार (स्थूल, मध्य और सूक्ष्म) की होनी चाहिए। इस प्रकार नौ लेखनियों की आवश्यकता होती है।

उक्त सफेद भित्ति पर किट्ट लेखनी (क्रेयान) द्वारा रेखांकित आकृति पर मध्यम तूलिका (लेखनी) से पीले रंग से अंकन करना चाहिये तथा कपड़े से सूखे रंग को साफ कर देना चाहिये। पीले रंग के अंकन पर पुनः लाल रंग से सुव्यवस्थित रूप से सुन्दर रेखांकन करना चाहिये।

### आकृति-अवस्थिति

तत्पश्चात् सम्मुख (ऋजु) एवं अन्य आकृतियों के अवस्थिति के अनुसार उनके विशिष्ट लक्षण को बताया गया है। सम्मुख अवस्थित ऋजु, दूसरा अर्द्ध ऋजु (अर्द्ध सम्मुख), तीसरा साचिक (तिर्यक) और चौथा द्व्यर्धाक्षिक (पहला सम्पूर्ण तथा दूसरा चौथाई भाग दिखने वाला नेत्र) के नाम से जाना जाता है। पाँचवे को पार्श्वगता कहा जाता है। इस प्रकार आकृतियों के मुख्य पाँच अवस्थित उनकी संज्ञा के अनुसार कहे गये हैं। इस भेद ऋजु आदि के बाद चार प्रकार के परावृत्त (अपाक्ष अथवा पीछे से दिखाई पड़ने वाले) अवस्थितियाँ हैं। इस प्रकार आकृतियों के कुल नौ अवस्थितियों (आकृति भेद) होती हैं।

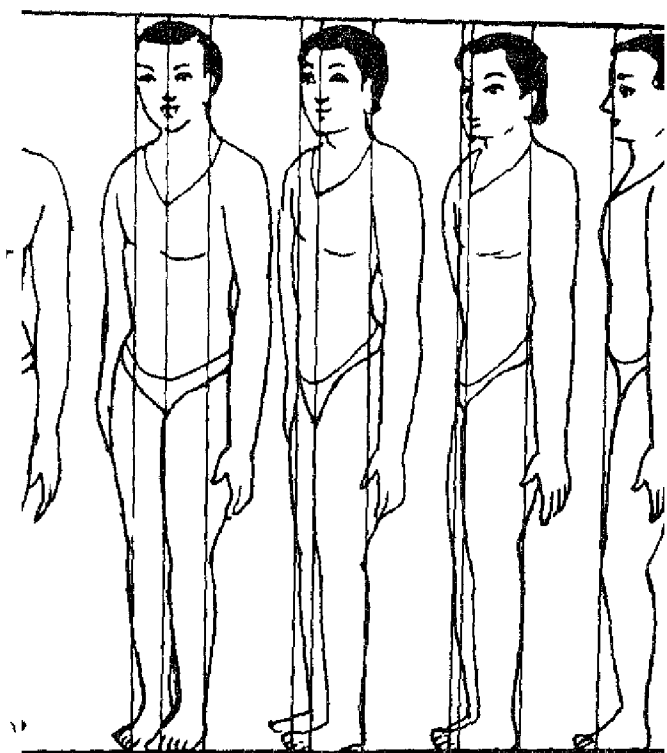
इसके बाद ब्रह्मसूत्र (आकृति के मध्य की रेखा) की विभिन्नता के आधार पर उनके लक्षण का वर्णन किया गया है। पूर्व-भाग (सम्मुख भाग) ललाट के सामने की अवस्थिति है और परा-भाग (पृष्ठतम भाग) पिछला भाग है। सावधानी से नासिका के अग्रभाग और नाभि के मध्य से होते हुए सिर से पैर तक खींची हुई रेखा ब्रह्म सूत्र (मध्य रेखा) के नाम से जानी जाती है।

'ऋजु स्थान' आकृति के सम्मुख रूप को दिग्दर्शित करती है। जब मध्य रेखा (ब्रह्म-सूत्र) और दोनों बाह्य रेखा (वर्हि-सूत्र) के बीच छह-छह अंगुल की दूरी होती है। इसमें मानव शरीर के सम्पूर्ण सम्मुख भाग को स्पष्ट रूप से दिखाया जाता है और इसके कान-नाक और कनपटी की चौड़ाई एक अंगुल होती है। प्रत्येक पैर की चौड़ाई एक भाग (4 अंगुल) और उनकी उँगलियों को उचित मान एवं आकार में दिखाया जाय। इसे 'ऋजु स्थान' कहते हैं जिसमें मानव आकृति का पृष्ठभाग (पीठ) नहीं दिखाया जाता।

'अर्द्ध-ऋजु' की व्याख्या उपरोक्त तीन रेखाओं के सदृश में किया गया है। इस स्थिति में मध्य रेखा और दोनों ओर की बाह्य रेखा एक ओर 8 अंगुल तथा दूसरी ओर 4 अंगुल के अन्तर पर होगा। 4 अंगुल अन्तर की रेखा एक ओर की आँख, कान के बगल और वक्ष के बीच से होते हुए जाँघ भाग से होकर घुटने के एक तिहाई को काटता हुआ पैर के पीछे भाग के अन्त से पैर के अगूठे के मूल तक बनाया जाता है। दूसरी ओर की बाह्य रेखा वक्ष के चचक के अग्र भाग

## चित्रकला के प्राचीन उल्लेख

गोंध के 1/5 भाग को काटते हुए यह रेखा घुटने के मध्य से होती हुई अगले पैर के पदाग्र तक आती है। यह बाह्य रेखा की स्थिति है और मध्य (भौंह के बीच से नाक के अग्रभाग को छूता हुआ, नाक विवर से बाहर, तथा लिंग के बीच में से नीचे जाता हुआ अगले पैर को ँड़ियों को छूत प्रकृति है। सभी अंगों को विधिवत संयोजित किया जाय। यह 'अर्द्ध-ऋजु



### विभिन्न आकृतियों के अवस्थित भेद

'स्थान' में बीच की रेखा से दो अन्य रेखाओं के एक किनारे की रेखा दस (दूसरी दो अंगुल की दूरी पर नजदीक ही हो। किनारे की पहली रेखा मस्तक को छूता हुआ गाल से कन्धे के किनारे से होता हुआ एक अंगुल के आधा अंगुल की दूरी पर नाभि से स्पष्ट रूप से जाँघ के जोड़ के बाहरी किनारे से निकलता हुआ पैर से होता हुआ दूसरे पैर के अँगूठे के मूल तक आता है। चौथी रेखा मस्तक के पीछे से, कन्धे के जोड़ के गड्ढे से, वक्ष प्रदेश के ऊँचे भाग चूचुक मण्डल के बीच से दो अंगुल छोड़कर कलाई से होता हुआ ँड़ी के पीछे तक।

'द्वयार्धाक्षिक स्थान' में मध्य रेखा के एक तरफ एक अंगुल का अन्तर और दूसरी तरफ ग्यारह अंगुल के अन्तर पर रेखा क्रम से होनी चाहिए।

एक अंगुल किनारे की रेखा को केशान्त से, नाक के अग्रभाग से, काँख में, और नाभि से होते हुए घुटने के बीच से पैर के अँगुठे की जड़ तक समाप्त हो।

मध्य (ब्रह्मसूत्र) रेखा केश के बीच से होकर भौंहों के मध्य से, भूँछ प्रदेश से एक अंगुल हटकर, काँख से होते हुए, नाभि से, अण्डाशय के निकट से एक अंगुल छोड़कर, पीछे छिपे हुये पैर के अँगुठे के ऊपरी प्रदेश से (तलवे के ऊपर से) तथा छोटी उँगली के जोड़ तक बनानी चाहिए। दूसरी समीपस्थ रेखा (वाह्य रेखा) सिर से होकर पीठ से निकलता हुआ कलाई से तर्जनी को छूता हुआ सामने के पैर के एँड़ी के पास समाप्त हो।

भित्तिक स्थान में दो ही रेखा होती है। ब्रह्मसूत्र दिखायी नहीं देती। पीठ के ऊपर से वैसे ही कन्धे पर से कुहनी से लेकर एँड़ी के पीछे के समीप तक होती है। दूसरी रेखा ब्रह्मसूत्र से फॉसल से सिर के अन्त से सामने तीन यव (3/8 अंगुल) होनी चाहिए। नाक की जड़ दो यव (1/4 अंगुल) के फॉसले से, भूँछ प्रदेश की परिकल्पना एक यव (1/8 अंगुल), भूँछ के बीच की रेखा आधा यव 1/2 (1/16 अंगुल) टोढ़ी से एक अंगुल, टोढ़ी की गोलाई से पाँच यव (5/8 अंगुल) टोढ़ी की गोलाई का नाप 2 अंगुल और गले के जोड़ से 1 अंगुल की दूरी पर मध्य रेखा (ब्रह्मसूत्र) खींचनी चाहिए। बक्ष के लाल चूचुक प्रदेश से अण्डाशय के अग्रभाग की जड़ से होता हुआ दो अंगुल कूर्च (घुटना और जाँघ का मध्य भाग) के मध्य से पक्षसूत्र बनाना चाहिए। दूसरी पक्षसूत्र (अन्य किनारे की रेखा) को हथेली के फॉसले से एक गोलक (2 अंगुल) से अधिक तथा भुजा की जड़ की दूरी 2 अंगुल और हथेली को दो अंगुल होना चाहिए। भुजा के बीच के प्रदेश को 5+9=14 यव 16/8 से अधिक या कभी-कभी आधा अंगुल और बढ़ाकर किया जा सकता है। कमर और नितम्ब की रेखा दो अंगुल, नितम्ब को तीन अंगुल, कमर के ऊपर की रेखा को चार अंगुल बनाना चाहिए। यह रेखा कोहनी से कमर के निकट से होते हुए कांची से दो अंगुल और जंघा से तीन अंगुल बनानी चाहिए। नितम्ब के ऊपरी प्रदेश से चार अंगुल स्फिज मण्डल (नितम्ब के घेरे में) 1 यव बनाना चाहिए। नितम्ब के नीचे का भाग एक अंगुल अथवा उससे अधिक दूरी पर जाँघ के बाहर से रेखा को बनाना चाहिए। जाँघ की रेखा घुटने के जोड़ को छूकर जब नीचे की ओर (घुटने और टखने के बीच) हो तब दो अंगुल घुटने की जोड़ से अधिक हो। घुटना और टखना के बीच का स्थान केवल दो यव ऊपर होना चाहिए।

यदि आधा अंग प्रदर्शित किया जाय तो आधा अंग चित्रभूमि के भीतर मान लेना चाहिये।

### वर्ण विधान

रेखांकन के उपरान्त रंग भरने चाहिए तथा निम्नोक्त आदि विशेषताओं को छाया-प्रकाश तथा कोमल-कठोर प्रभाव सहित विन्यस्त करके मनोहर चित्र रचना करनी चाहिए। किसी वर्ण को पतला भरने से उज्वलता तथा गाढ़ा भरने से हल्की श्यामता आ जाती है। पीले रंग में श्यामता के लिए लाल रंग का प्रयोग होता है। बाहरी रेखा काले रंग की अत्यन्त महीन रेखा से बनानी चाहिए। नख आदि के स्थान पर रंग को छूरी से खुरच देते हैं।

सिन्दूर हल्का लाल, गेरू मध्य लाल तथा लाक्षारस (लाछ का रस) गहरा लाल होता है। गेरू तथा सिन्दूर को पत्थर के ऊपर पीसकर जल मिलाकर गाढ़ा कर ले। मनशिला पीली होती है इसको गाढ़ा करने के लिए बिना जल के पीसे जल मिलाकर पाँच दिन रख दे



नीम का जल डालकर और अच्छी तरह से मिलाकर लेप तैयार कर चित्रण प्रारम्भ करना चाहिये।

सुवर्ण का रंग बनाने के लिए बारीक स्वर्णपत्र (सोने के तबक) को पानी तथा बालू के साथ धीरे-धीरे घोटना चाहिए। बार-बार गंदा जल और बालू का अश धोकर शुद्ध जल मिलाते रहने से अन्त में बारीक सुवर्ण-पत्र अत्यन्त उज्वल हो जायगा। इसे वज्रलेप में मिलाकर उचित लेखनी (ब्रश) से चित्रित करें। चित्र के ऊपर स्वर्ण सूख जाने पर उसे शूकर दन्त से घोटकर प्रभायुक्त कर देना चाहिए अथवा जहाँ-जहाँ सुनहरा रंग लगाना हो वहाँ वज्रलेप लगाकर कोमल स्वर्णपत्र को दृढ़ता से लगा दे फिर उसे कपड़े से अच्छी तरह माँजकर चमका देना चाहिए।

### वज्रलेप माध्यम

वज्रलेप बनाने के लिये भैंस के चमड़े को जल में उबालकर नवनीत के समान मुलायम कर लेना चाहिए उसके पश्चात् इसकी छोटी-छोटी गोलियाँ बनाकर तेज धूप में सुखा लेनी चाहिए। प्रयोग के लिये इन्हें गरम जल में घोलकर रंग में माध्यम के रूप में मिलाते हैं। कैथा और नीम से निकले हुए गोंद को भिन्न-भिन्न रंगों में मिलाना चाहिए।

### मिश्रित रंगों

एक-दूसरे के योग से उत्पन्न भिन्न-भिन्न रंग-भेद इस प्रकार बताये गये हैं। सफेद और लाल रंग के मिलाने से गौर छवि (fair rosy Colour) होती है। सफेद, काला और पीला को बराबर भाग में मिलाने पर विख्यात रंग शारछवि (हरा) रंग बनता है जो रंग निर्माता (चित्रकार) को सुख प्रदान करता है। समान मात्रा में सफेद और काला मिलाने पर गजवर्ण (elephant gray) बनता है। लाल और पीला रंग मिलाने से बकुल फल (Mimusops Elengt) की तरह रंग बनता है। अग्नि की तरह कान्तिवाला यह अग्निवर्ण बहुत प्रसिद्ध है। पीले में दोगुना लाल रंग (एक भाग पीला और दो भाग लाल) मिलाने पर अति-रक्ता (bright red) रंग बनता है। सफेद में दो गुना पीला मिलाने पर ख्याति प्राप्त पिंगला (toway भूरा पीला) रंग तैयार होता है। काले में दो गुना पीला मिलाने से जल का रंग तैयार होता है और इसी तरह मनुष्य का वर्ण होना चाहिए जो काले एवं पीले को बराबर मात्रा में मिलाने से बनता है। हरताल (yellow orpiment) में नीला रंग मिलाने से सुआपखी (Parrot green) रंग बनता है। लाक्षारस (Lac-dye) में ईगुर (Vermilion) मिलाने से अति-रक्ता (गहरा लाल) रंग बनता है। लाक्षारस में कृष्ण रंग मिलाने से जामुनी, लाक्षारस में श्वेत मिलाने से जातिलिग (जायफल) रंग और इसी में सिदूर भी मिला देने पर उत्तम रंग तैयार होता है। काले और नीले वर्ण के सम्मिश्रण से केश का रंग बनता है। इस प्रकार मिश्रित रंगों का युक्तिपूर्वक संयोजन करके चित्र बनाना चाहिए। केवल चूने से पुती हुई दीवाल में इन मिश्रित रंगों का प्रयोग कुशल कलाकार नहीं करते।

### रसचित्र एवं धूलिचित्र

चित्र लेखन की दो विधाएँ निरूपित हैं—रसचित्र एवं धूलिचित्र। सभी प्रकार के रंगों को अलग-अलग चूर्ण (पाउडर) करके उनके द्वारा अस्थायी रूप में भूमि पर बनाये गये मनोहारी आलेखन को प्राचीन चित्रकारों ने धूलिचित्र के नाम से प्रतिपादित किया है।

चित्र (रसचित्र) वही अत्यधिक विख्यात होता है जो केवल आकार के रूप में रेखांकित न किया गया हो वरन् वह दर्पण के प्रतिबिम्ब के समान सादृश्यवाला हो और जिसके देखने से शृंगार आदि भाव को हृदयगम किया जा सके इस प्रकार के लक्ष्य और लक्षण से युक्त (जिस भी

स्वरूप को चित्रित किया जाय उसके समस्त लक्षण उसमें व्याप्त हों) चित्र को घरो, भवनों एवं अन्य स्थानों की भित्ति पर चित्रित करना चाहिए।

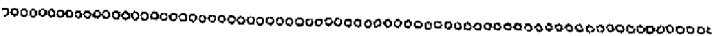
चित्र प्रत्येक दृष्टि से सुन्दर एवं मनोहर होना चाहिए।

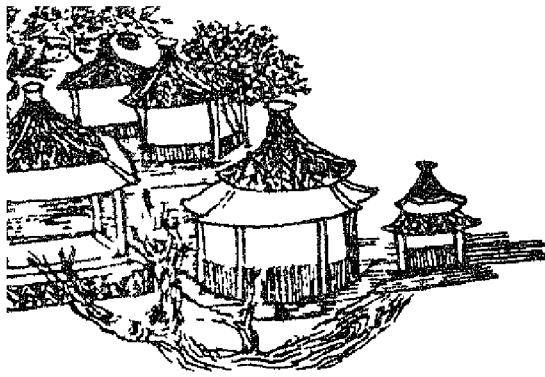
अन्त में ग्रन्थकार कहता है कि श्री देवनारायण की इच्छा के अनुसार चित्ररत्न के प्रथम भाग के छियालीसवें अध्याय को साधारण जन के पथ प्रदर्शन के लिये लिखा गया है। भिन्न-भिन्न ग्राम, देवालय और मानव निवास (घर) आदि के उपर्युक्त लक्षणों के पूर्ण प्रदर्शन से सभी विद्वान् सन्तुष्ट हों यही कामना है।

इस प्रकार शिल्परत्न का छियालीसवाँ अध्याय 'चित्रलक्षण' समाप्त होता है जिसे भार्गव गोत्र में उत्पन्न श्रीराम के पुत्र एवं श्री देवनारायण राज चूड़ामणि के पाद सेवक श्रीकुमार द्वारा लिखा गया।

### अन्य ग्रन्थ

इसके अतिरिक्त हरवशपुराण, अग्निपुराण, मत्स्यपुराण, स्कन्धपुराण, गरुणपुराण और पद्मपुराण आदि ग्रन्थों में जगह-जगह चित्रकला की चर्चा मिलती है। पुराणों की अनेक कथाओं में शिल्प एवं कला विषयक प्रचुर सामग्री इनके अध्ययन एवं अनुशीलन के द्वारा हमें प्राप्त हो सकती है।





## प्राच्य कल. (Oriental Art)

भारतीय चित्रकला का अध्ययन तब तक सम्पूर्ण नहीं कहा जा सकता जब तक कि उसके सिद्धान्तों, उच्चादर्शों और मान्यताओं को ग्रहण करनेवाले समस्त पूर्वीय देशों की प्राच्य कलाओं का अध्ययन न किया जाय। भारत से निरंतर प्रवाहित होनेवाली कलाधारा ने इन देशों की चित्रकला को अपने विशिष्ट योगदान से समृद्धशाली बनाया है। लंका, जावा, श्याम, कम्बोडिया, बरमा, नेपाल, खुतन, तिब्बत, अफगानिस्तान, कोरिया, चीन और जापान आदि देशों में भारतीय संस्कृति और कला के उच्चादर्शों, सिद्धान्तों तथा मान्यताओं को ग्रहण कर अपने देश की कला को समुन्नत किया। बौद्ध धर्म के उदय और विकास के बाद इन देशों में बौद्ध धर्म का प्रभाव बढ़ा और चित्रकला के माध्यम से इसने सुदूर पूर्वीय देशों में अपना विशिष्ट स्थान बना लिया। विशेष रूप से चीन एवं जापान में बौद्ध धर्म के प्रचारकों ने मानव प्रेम, अहिंसा और शान्ति का संदेश जन-जन तक पहुँचाया। इस प्रकार बौद्ध कला के माध्यम से हमारी सांस्कृतिक एवं कलात्मक चेतना सुदूर देशों तक पहुँची जिसने कई शताब्दी तक अपना प्रभाव बनाये रखा और आज भी उन संस्कृतियों में बीज रूप में भारतीय धर्म एवं दर्शन का प्रभाव लक्षित किया जा सकता है।

प्राच्य संस्कृति में सबसे अधिक समृद्ध और विकसित चीन और जापान की कला है जिसके अध्ययन से हमें अपने अतीत का गौरव-बोध होता है।

### चीनी चित्रकला

पृथ्वी की सकल संरचना एवं उत्पत्ति के बारे में विभिन्न संस्कृतियों में अलग-अलग परिकल्पनाएँ की गयी हैं। चीनी परिकल्पना भारतीय मान्यताओं के बहुत करीब होते हुए भी थोड़ी भिन्न है। चीनी लोक किवदन्ती के अनुसार पुरा प्राचीनकाल में ब्रह्माण्ड की आकृति एक विशाल पिण्ड (अण्डे) के आकार की थी। एक दिन उक्त पिण्ड में विस्फोट हुआ और उसके दो भाग हो गये। फलस्वरूप ऊपरी भाग आकाश और नीचे का भाग पृथ्वी बन गया। इसके मध्य से एक अद्भुत महामानव (वीर) पान-कू (P'an Ku) उत्पन्न हुआ जिसकी लम्बाई प्रतिदिन 10 फीट बढ़ जाती थी। इस तरह उसके बढ़ने से आकाश की ऊँचाई प्रतिदिन 10 फीट बढ़ जाती थी और पृथ्वी की मोटाई भी 10 फीट अधिक हो जाती थी। अठारह हजार वर्ष बाद उसका देहान्त हो गया। उसका सिर ऊपर उठा और दो भागों में विभक्त हो सूर्य एवं चन्द्र बना। उसके रक्त से नदियाँ एवं समुद्र तथा केश से जंगल एवं घास के मैदान बने। उसके स्वेद-बिन्दु ने वर्षा का रूप ग्रहण किया और श्वास वायु बन गयी। स्वर गर्जन तथा जुएँ पूर्वज बने। इस प्रकार पान-कू को चीनवासियों आदिपुरुष और सृष्टि का प्रतीक मानते हैं जिसे चीनी दार्शनिक 'ताओ' के नाम से

अभिहित करते हैं जिसने प्रकृति के समस्त उपादानों की सृष्टि की। प्रकृति उसी का रूप व्याप्त है इसीलिए चीनी कला में प्रकृति निरूपण का विशेष महत्त्व है। महामानव (वीर) एवं सम्राट् फू-झी (3,000 ई पू) ने प्रकृति के आकारों को खोज निकाला जिनसे सृष्टि का दर्शन के अनुसार स्वर्ग को पिता और पृथ्वी को माता माना जाता है। प्रकृति का आविष्कार हुआ जो चित्रकला से विशेष रूप से जुड़ा हुआ था।

चीनी चित्रकला का काल विभाजन इस प्रकार है—

### प्रागैतिहासिक काल (Pre-Historic Period)

- 1 पुरा पाषाण काल (Palaeolithic) 4,00,000 से 10,000 ई. पूर्व
- 2 मध्य पाषाण काल (Mesolithic) 10,000 से 2500 ई पू तक
- 3 नूतन पाषाण काल (Neolithic) 2500 ई पू से 1560 ई पू तक

### निर्माण काल (Formative Period)—1600 ई. पू. से 220 ई तक

- 1 शांग-यिन वंश (shang-yin Dynasty) 1600 से 1027 ई पू तक
- 2 चारु वंश (Chou Dynasty) 1027 से 256 ई पू
  - (i) पश्चिमी चारु (Western Chou) 1027 से 722 ई पू
  - (ii) वसंत एवं पतझड़ युग (Spring & autumn period) 722 से 481 ई पू
  - (iii) युद्धरत रियासते (Warring States) 481 से 221 ई. पू
- 3 च' इन अथवा चिन वंश (Ch' in Dynasty) 221 से 207 ई पू
- 4 हान वंश (Han Dynasty) 202 से 220 ई तक
  - (i) प्राचीन हान (Former Han) पश्चिमी 202 ई पू से 9 ई तक
  - (ii) शी हान (Hsin Han) 9 से 23 ई तक
  - (iii) उत्तरार्द्ध हान (Later Han) पूर्वी 24 से 220 ई तक

### प्रथम उत्थान काल (First Development Period)—220 ई से 587 ई तक

1. तीन राजवंश (Three Kingdoms) 221 से 265 ई. तक
  - (i) शू (हान) राज्य (Shu-Han) 221 से 263 ई. तक
  - (ii) वी राज्य (Wei) 220 से 265 ई. तक
  - (iii) वू राज्य (Wu) 222-280 ई तक
2. छह वंश (Six Dynasties) दक्षिणी—265 से 587 ई तक
  - (i) चिन वंश (Chin Dynasty) 265 से 316 ई. तक
  - (ii) पूर्वी चिन वंश (Eastern Chin Dynasty) 317 से 420 ई तक
  - (iii) लीऊ शुंग वंश (Liu Sung Dynasty) 420 से 479 ई. तक
  - (iv) दक्षिणी ची वंश (Southern Chi Dynasty)—479-509 ई तक
  - (v) लियांग वंश (Liang Dynasty)—502 से 557 ई तक
  - (vi) च एन वंश (Ch en Dynasty)—557 से 587 ई तक

3 उत्तरी वंश (Northern Dynasties)—386 से 581 ई तक

- (i) उत्तरी वी वंश (Northern Wei Dynasty)—386 से 535 ई. तक
- (ii) पूर्वी वी वंश (Eastern Wei Dynasty)—534 से 543 ई. तक
- (iii) पूर्वी वी वंश (Eastern Wei Dynasty)—535 से 554 ई. तक
- (iv) उत्तरी ची वंश (Northern Chi Dynasty)—550 से 577 ई तक
- (v) उत्तरी चाऊ (शी-पी) वंश (Northern Chou (Hsien-P) Dynasty)—5 ई तक

धार्मिक व दरबारी चित्रण का युग (Religious & Court Painting)—581 से 90

1. सुई वंश (Sui Dynasty)—581 से 618 ई. तक
2. टांग वंश (T'ang Dynasty)—618 से 906 ई तक

प्रायः प्रौढ़ता एवं सन्तुलन का युग (Maturity and Balance Age)—907 से 1279 ई त

1. पाँच राज्य वंश (Five Dynasties)—907 से 960 ई तक
  - (i) गत लियांग वंश (Later Liang Dynasty)—907 से 922 ई तक
  - (ii) गत टांग वंश (Later Tang) (Turkie)—923 से 936 ई. तक
  - (iii) गत चिन वंश (Later Chin Dynasty)—936 से 949 ई तक
  - (iv) गत हान वंश (Later Han Dynasty)—946 से 950 ई तक
  - (v) गत चाऊ वंश (Later Chou Dynasty)—951 से 960 ई तक
2. शुंग वंश (Sung Dynasty)—960 से 1279 ई तक
  - (i) उत्तरी शुंग (Northern Sung)—960 से 1126 ई तक
  - (ii) दक्षिणी शुंग (Southern Sung)—1127 से 1279 ई. तक

परिवर्तन काल (Transition Period)—1279 से 1368 ई तक

1. युआन वंश (मंगोल) (Yuan Dynasty)—1260 से 1368 ई. तक

प्रायः प्रौढ़ता व विद्वत्ता का युग (Predominance of the literate)—1368 से 1644 ई त

1. मिंग वंश (Ming Dynasty)—1368 से 1644 ई तक

पश्चिमी प्रभाव युग (Western Impact)—1644 से 1912 ई तक

1. च' इंग वंश (मानचस) (Ch'ing Dynasty (Manchus)—1644 से 1912 ई. तक

गणराज्य (The Republic Period)—1912 से 1949 ई तक

स्वतंत्र जनवादी गणतंत्र (वर्तमान काल)—1949 से अब तक

प्रागैतिहासिक काल के चीनी कला के उदाहरण अभी हाल ही में उपलब्ध हु  
गुनर एण्डरसन (J Gunner Anderson) ने पीकिंग के उत्तरी-पश्चिमी भाग में चाऊ-  
Cho-K'ou-tien स्थान पर एक गुफा सन् 1921 में खोज निकाला जिसमें मानव ह  
नगढ़ उपकरण (Flint tools) मिले हैं। ये उपकरण आदि मानव के सृजनात्मक  
प्रोतक हैं शासी (Shansi) और होनान (Honan) में लाल रंग से चित्रित  
& जिन् पर काले रंग से आलेखन बनाये गये हैं सन् 1923 में महोदय ने कान

आद्यैतिहासिक क्षेत्रों की खोज की जो 2500 ई पू से लेकर चाऊ काल तक के चीनी सभ्यता के विकास की कहानी कहते हैं। प्रारम्भिक चीनी सभ्यता सिन्धुघाटी की सभ्यता, भसोपोटामिया एवं नील घाटी की सभ्यता से बहुत-कुछ मिलती-जुलती है। यहाँ से बड़ी मात्रा में चित्रित पात्र मिले हैं जो ताम्रयुग तक आते-आते अदृश्य होने लगते हैं। चीन की आदि कालीन सभ्यता बहुत प्राचीन है और अभी भी बहुत-सी वस्तुएँ पृथ्वी के गर्भ में छिपी पड़ी हैं जिनके उद्घाटन से आद्यैतिहास एवं इतिहास की कड़ियाँ जुड़ेंगी।

**शांग-यिन वंश** के कलात्मक अवशेषों में प्रायः ज्यामितीय अलंकरणों एवं आलेखनों से युक्त पात्र ही मुख्य हैं। इन पात्रों पर स्थानीय मिट्टी के रंग का ही प्रयोग किया गया जिसमें काले, लाल तथा बादामी रंग की अधिकता है। इन पर चमकदार पॉलिश भी की जाती थी। सींग एवं हड्डियों पर भी कुछ अंकन दिखायी पड़ता है जिन्हें देखने से आभास होता है कि ये लोग भूत-प्रेत एवं जादू-टोना में विश्वास करते थे।

**चाऊ वंश** का शासनकाल चीन के इतिहास में सबसे लम्बा माना जाता है। इस काल को चीन की राष्ट्रीय सस्कृति में शास्त्रीय युग कहा जाता है। शांग वंश के पतन के बाद वू (Wu) का उत्तराधिकारी चैन-वांग (Chen-wang) चाऊ सम्राट (Duke of Chou) के नाम से प्रसिद्ध हुआ जिसे चाऊ-कुंग (Chou-kung) भी कहा जाता है। अत्यधिक चमकदार बर्तन इस युग की विशेषता हैं। चाऊ राज्य दो क्षेत्रों में फैला था। पूर्वी एवं पश्चिमी क्षेत्र की शक्ति क्षीण होने पर इस काल को पतझड़ और वसंत काल (Autumn and Spring period) कहा गया, जिसे चाउन-च-ई (Choun-ch-in) भी कहते हैं। इस युग में स्थापत्य कला को विशेष सम्मान मिला। सगमरमर की मूर्तिकला को भी प्रश्रय प्राप्त हुआ। पतझड़ और वसन्त काल के बाद चाऊ वंश छोटी-छोटी रियासतों में बँट गया जिसके अन्तर्गत लघु-कला (Minor Art) को बढ़ावा मिला। इस युग में ब्रश से चित्रकारी का प्रचलन प्रारम्भ हुआ। यह ब्रश बॉस की कोमल शाखा को बारीक पीटकर बनाया जाता था। सिल्क पर डिजाइन एवं विविध आकृतियों का चित्रण किया जाता था। पात्रों पर भी चित्रकारी के सुन्दर उदाहरण मिले हैं। इस युग में कनफ्यूसियस (Confucius) के सिद्धान्तों पर जोर दिया गया। कनफ्यूसियस चाऊ काल का महान् दार्शनिक था जिसने चीनी सभ्यता के समस्त मूल सिद्धान्तों को लेकर विचार किया और उन्हें एक सूत्र में पिरोकर अपने सिद्धान्त का प्रतिपादन किया। कविता को चित्रकला की सहायक कला माना और साहित्यिक चित्रकला (Literary Painting) का विकास किया। यद्यपि कनफ्यूसियस ने सौन्दर्य की अपेक्षा नैतिकता पर अधिक बल दिया फिर भी कला को मानवीय प्रकृति पर लाभदायक प्रभाव डालनेवाला कहकर उसने कला के महत्त्व को प्रतिपादित किया। इस प्रकार इस युग में चित्रकला को एक नवीन एवं सम्मानजनक पद प्राप्त हुआ।

**च' इन वंश** (Ch'in-Dynasty) के प्रथम सम्राट चेंग (Cheng) ने चाऊ वंश की सुदूरत रियासतों के छिन्न-भिन्न होने पर अपनी शक्ति को बढ़ाया तथा उन पर अधिकार कर लिया और उन्हें संगठित कर सी-यांग (Hsien-yang) को राजधानी बनाया। यह सम्राट् च' इन शीह-हुंगटी (Ch'in Shih-hungtu) के नाम से प्रसिद्ध है। उसने अपने स्वामिभक्त मंत्री ली-स्सू की सहायता से साम्राज्य को शक्तिशाली एवं सुदृढ़ बनाया। उत्तर की ओर से हूणों के आक्रमण को रोकने के लिए उसने विश्वप्रसिद्ध चीन की दीवार का निर्माण कराया जिसकी गणना विश्व के आश्चर्यों में की जाती है। उसने सत्ता का

करके अत्यन्त कठोरता के साथ शासन किया यहाँ

तक कि वह चाहता था कि उसके पहले के शासकों को लोग भूल जायँ और केवल उसे ही याद रखे। इस हेतु उसने समस्त प्राचीन ग्रन्थ को जलवा दिया और उनकी चर्चा करनेवालों के लिए मृत्यु-दण्ड घोषित कर दिया। इस प्रकार एक सुगठित राष्ट्र की स्थापना कर वह एक निरंकुश शासक बन बैठा। इस सम्राट् ने अपनी राजधानी में अनेक विशाल भवनो का निर्माण कराया जिनमें से अधिकांश नष्ट हो गये हैं। इस युग का महान् शिल्पी मेग्थियन था जिसे लिखने की तुलिका का आविष्कारक कहा जाता है। इसके प्रभाव से लेखन-शैली में परिवर्तन हुआ और चित्रांकन शैली में भी बदलाव आया। 210 ई. पूर्व में इस सम्राट् की मृत्यु हुई। उसके बाद उसका पुत्र तीन वर्ष बाद मारा गया और यह शासन विद्रोही शासक हान के हाथ में आ गया।

हान शासन काल को दो शासनकाल में विभाजित किया जाता है पश्चिमी और पूर्वी। इसके मध्य 09 ई० से 24 ई० तक चिन युग भी माना जाता है। हान शासको ने पुनः सामन्तशाही की स्थापना की और प्राचीन परम्पराओं को पुनर्जीवित किया। हान शासक वेन-टी (Wen-Ti) ने साम्राज्य को स्थायित्व प्रदान करने का प्रयत्न किया और अन्य देशों से व्यापारिक सम्बन्ध बनाया। तथा कला-कौशल के उन्नयन के लिए प्रयत्न किया। इसकी मृत्यु के पश्चात् सन् 09 ई. वाग-येग बलपूर्वक शासक बना लेकिन 25 ई. में उसकी हत्या हो गयी। इस प्रकार हान शासन पुनः स्थापित हुआ और ताओवादी व्यक्तिवाद का उदय हुआ। इस युग में म्थापत्य कला के साथ भित्ति-चित्रण को महत्त्व प्राप्त हुआ। रीलीफ आकृतियों में चीन की प्राचीन घटनाओं, मिथको लोक-विश्वासों तथा लोक-गाथाओं के चित्रण किये गये जिनमें कनफ्यूसियस के आदर्शों के अनुरूप भावाभिव्यक्ति की गयी। ये आरम्भिक रीलीफ (उभरे हुए चित्र) सपाट-द्वि-आयामी है। यहाँ के मकबरो से हानकालीन भित्ति-चित्र प्राप्त हुए हैं जिनके भाव व्यंजना में विविधता है। हान युग में कागज का आविष्कार हो चुका था किन्तु चित्र रेशम के पटों पर ही अंकित होते थे जिन पर पाठ सामग्री लिख दी जाती थी। इस प्रकार की अधिकांश कृतियाँ नष्ट हो चुकी हैं। हान युग में ही बौद्ध धर्म ईसा पूर्व दूसरी शताब्दी में चीन पहुँच गया था जिसे चीनी जनता ने अपने विश्वासों एवं मान्यताओं के अनुसार परिवर्द्धित एवं परिवर्तित कर लिया था। जन-मानस में कला के प्रति विशेष लगाव जागृत हो चुका था जिसके विकास हेतु वे प्रयत्नशील हो चुके थे।

चीन का प्रथम उत्थान काल सन् 220 से 581 ई० तक माना जाता है जिसमें तीन राज वंश, छह वंश और उत्तरी वंश को सम्मिलित किया जाता है। हान-वंश का पतन जब लगभग 220 ई० में हुआ उस समय चीन तीन राज्यों (Kingdoms) शू (Shu), वी (Wei) एवं वू (Wu) में विभाजित हो गया जिसे 280 ई० में पुनः सम्राट् वी (Wei) ने संगठित किया और अपने वंश (Dynasty) को चिन (Chin) नाम से अभिहित किया। इसके बाद चीन के विभिन्न भागों पर छह राजवंशों ने 265 से 587 ई० तक शासन किया। दक्षिणी भाग 'स्वतंत्र चीन' कहा जाने लगा जिसकी राजधानी नानकिंग (Nanking) थी। यह नगर उस समय सभ्यता एवं राजनीति का केन्द्र समझा जाता था। यहाँ भारत से सौदागर आने लगे थे जिन्होंने अपने धर्म का प्रचार-प्रसार यहाँ किया। कहते हैं ईसा की प्रथम शती में बौद्ध धर्म दक्षिण चीन सागर की ओर से यहाँ आया। दूसरा मत है कि युन्नान एवं स्जेच्वान होकर व्यापारिक मार्ग से चीन पहुँचा। यहाँ बौद्ध ग्रन्थों का चीनी भाषा में अनुवाद हुआ। ईसा के दूसरी शती में बौद्ध अनुयायियों का एक समूह गठित हो गया। जब हान शासन के पतन के पश्चात् उत्तरजित युद्ध हुआ उस समय बौद्ध धर्म ने अपनी शान्ति और अहिंसा की नीति के कारण अपनी जड़ें यहाँ जमा लीं धीरे धीरे बौद्ध धर्म चीनी विरोधताओं के साथ

सहायता प्रदान की और चीनी चिन्तन एवं धार्मिक भावना ने इसे अपनी तरह से आत्मसात् कर लिया। अतः बौद्ध धर्म का विकास यहाँ चीनी परम्परा एवं भावना के आधार पर हुआ जिसका अपना एक अलग स्वरूप था। इस समय पूर्व निर्मित 'ताओ' आकृति बौद्ध आकृति पर अपना प्रभाव बनाये हुए है। 338 ई० में यहाँ बुद्ध की प्रथम कांस्य मूर्ति बनायी गयी जिस पर गंधार प्रभाव लक्षित किया जा सकता है। भारत में बौद्ध गुहा मंदिरों के अनुकरण पर तुन-ह्वांग से मचूरिया तक गुहा मंदिर बनाये गये। तुन-ह्वांग चीन का प्रवेश-द्वार है। यहाँ उत्तम चित्रों के साथ उत्कृष्ट मूर्तिशिल्प भी दृष्टिगत होता है। फिंग-लिंग-सू का निर्माण छठी शताब्दी में प्रारम्भ हुआ। कानसू प्रान्त में वेग-शू-शान में बने गुहा-मंदिर के स्तम्भों पर 439 एव 434 की तिथियों सहित सूत्र उत्कीर्ण हैं। थिएन-थी-शान की गुहाएँ लगभग इसी समय बनीं। 439 में यून-कांग के गुहा-मंदिर का निर्माण प्रारम्भ हुआ। इन सभी गुहा-मंदिरों के स्थापत्य में भारतीय प्रभाव स्पष्ट रूप से परिलक्षित किया जा सकता है। तुन ह्वांग गुहा-मंदिर को चीन का अजन्ता कहा जाता है जिसका निर्माण ईसा की चौथी शती में प्रारम्भ हुआ और इसका निर्माण चौदहवीं शताब्दी तक होता रहा। यहाँ कुल गुहाओं की संख्या 486 है। इसके प्रारम्भिक 32 गुहा-मंदिर सबसे प्राचीन हैं। सातवीं शती के एक लेख द्वारा यह प्रमाणित होता है कि एक मठ का निर्माण यहाँ भारतीय बौद्ध भिक्षु द्वारा कराया गया था। तुन ह्वांग में मूर्तिकला की अपेक्षा चित्रकला का प्राधान्य है। यहाँ विशाल चित्र संयोजन किये गये जिनमें स्पष्टता एवं सुव्यवस्था दिखायी पड़ती है।

उत्तरी चीन में यून-कांग गुहा-मंदिरों का निर्माण 'वेइ' राजवंश ने कराया। ये गुहाएँ अत्यन्त भव्य हैं। इसके अतिरिक्त सिन च्यांग प्रान्त में हेशीर बुद्ध गुहा-मंदिर बने जिनमें छठी एव सातवीं शताब्दी का चित्राकन प्राप्त होता है।

इसके अतिरिक्त इस समय निर्मित रेशमी-पट-चित्र, पात्र-कला, पट-चित्र के अनेक उदाहरण प्रकाश में आये हैं जिससे इस युग की चित्रकला पर पर्याप्त प्रकाश पड़ता है। यहाँ चित्रकला सम्बन्धी अनेक ग्रन्थ भी उपलब्ध हुए हैं जिनसे चित्रकला के विधि-विधान की अच्छी जानकारी प्राप्त होती है। इस समय कला ने पूर्ण प्रौढता प्राप्त करली थी।

इसके बाद धार्मिक दरबारी चित्रण का युग प्रारम्भ होता है जिसके अन्तर्गत सुई और टांग काल की कला को रखा जाता है। सुई वंश का शासक बड़ा कुशल एवं प्रवीण था जिसने 400 वर्ष के असंगठित राज्य को संगठित किया तथा अपने राज्य की सीमा मध्य एशिया तक फैला दी। इसके पुत्र यांग-टी (Yang-Ti) ने महल, उद्यान आदि का निर्माण कराया। इन निर्माणों से सामान्य नागरिकों की सुख-समृद्धि में कमी आ गयी जिसके कारण उसके विपक्ष में एक विरोधी दल ली-येन (Li-Yen) के नेतृत्व में सक्रिय हुआ और उसने 617 ई० में चंगन पर अधिकार कर लिया। उसके पुत्र ली-शीह-मी (Li-Shih-mi) ने अपनी कार्य-कुशलता एवं योग्यता से टांग-वंश (Tang-Dynasty) की स्थापना की। इसके शासनकाल में सर्वत्र सुख-शान्ति का निवास रहा इसलिए कला का चतुर्दिक् विकास हुआ। सम्राट ली-शीह-मी की मृत्यु 649 में हो गयी और शासन की बागडोर वू-सी-टी (Wu-Tse-Tien) नामक स्त्री ने सम्हाला लेकिन उसके शासन में कहीं कोई कमी नहीं आयी। 82 वर्ष की आयु में कमजोर एवं वृद्ध होने के कारण उसने राज्य का कार्यभार सुआन-शुंग (Hsuan-Tsung) मिंग-हुवान (Ming-Huang) को सौंप दिया। इसने 754 में एक शाही संस्था (Imperial Academy) की स्थापना की जिससे कलाकारों एवं विद्वानों को बहुत प्रोत्साहन मिला इस युग के अधिकतर बौद्ध गुहाओं की दीवारों एवं छतों के



चित्रण में निम्न ५। शग युग के प्रसिद्ध कलाकारों में वू-ताऊ-जू थे जिन्होंने महात्मा बुद्ध सम्बन्धी चित्रों का प्रथमगामी श्रवण किया। इस युग के अन्य कलाकारों में चांग-सुआन (Chang-Hsuan), चो चैन (Chou) यांग हुट-चोह (Yang-Hui-Chih), चाऊ-टांग (Chou-Tang) आदि ने उत्कृष्ट कार्य किया है। इस युग में प्राकृतिक चित्रण के साथ सूक्ष्म भावों के चित्रण की प्रधानता थी।

इसके बाद चीन में प्रौढ़ता एवं सन्तुलन का युग आता है जिसमें पाँच राज्य वंश का प्रमुख योगदान है। 906 में टांग काल के अन्त के बाद चीन में कई वंशों का आधिपत्य रहा जिनके द्वारा कला का प्रचुर विकास हुआ। कलाकार को शाही संरक्षण प्राप्त था। इसी समय माकोपोलो ने यहाँ का यात्रा नोट। इस समय यहाँ कला के परम्परागत रूपों के साथ नवीन शक्तियों का भी विकास हुआ। बौद्ध चित्रण अब भी चित्रकारों के लिए लोकप्रिय था। प्रसिद्ध चित्रकारों में च्यांग हाओ (Chang-Hao), चू जॉन (Chu Zan) शु यो (Shu Hsi), ह्यांग-चुआन (Huang-Chuan) कुं भीन शी (Kuan Hsin) आदि प्रसिद्ध हैं। शंग काल (960-1279) के लगभग



300 वर्षों में कला, साहित्य एवं दर्शन की पर्याप्त उन्नति हुई। यद्यपि इस काल में चीन पर अनेक बाहरी आक्रमण हुए। मंगोल शासक चंगेज खान ने आक्रमण करके चीन में भारी तबाही मचायी किन्तु कला का विकास भारने गति से होता रहा। यहाँ नहीं, शुंग शासकों ने इन आक्रमणों के कारण अपनी एकल परबल बनायीं और कला में सृजनात्मक तत्व का विकास हुआ। नवीं शताब्दी में छपाई कला का आविष्कार ज्ञान के कारण चीन में पुस्तकों का मुद्रण प्रारम्भ हुआ। इस काल में दृश्य चित्रण अपने सम्पूर्ण भिन्न के साथ सामने आता है। इस समय प्रकृति के प्रत्येक पक्ष का अध्ययन चित्रकार का नैतिक दायित्व माना गया। इस प्रकार प्रकृति का सावधानी से अध्ययन कर उसके सम्पूर्ण स्वरूप को चित्रित करना उसका मुख्य उद्देश्य रहा अतः दूर-लघुता सिद्धान्त एवं एक दृश्य में दूसरे को छिपा देना उसने स्वीकार नहीं किया। उसके प्रकृति-चित्रण में छोटी-सी-छोटी वस्तु उसका महभागों हैं। उनके दर्शन के अनुसार समस्त वस्तुएँ स्वर्ग से उत्पन्न हुई हैं जिन्हें भूमि पर आकर स्वरूप मिला। इसलिए यहाँ की क्षुद्रतम वस्तु भी तुच्छ नहीं है। शुंग काल के चित्रकारों ने आध्यात्मिक तत्वों पर विशेष बल दिया। वे शुद्ध भावना से चित्रण कार्य करते थे। अर्निशिवन मनःस्थिति में वे तृप्तिका छूते तक नहीं थे। इस समय के बहुत-से चित्रकारों ने चीनी कला को समृद्ध किया।

युआन काल (1279-1368) चीन में बाहरी आक्रमण और उसके आधिपत्य का युग है। चीन पर मंगोलों ने तेरहवीं शती के प्रारम्भ से ही आक्रमण आरम्भ कर दिया था। 1210 में चंगेज खान ने 'चिन' पर आक्रमण किया और उसकी राजधानी बीजिंग को ध्वस्त कर दिया। 1227 में शिया राज्य पर आक्रमण कर भयंकर नर संहार किया और वहाँ के 99 प्रतिशत लोगों को मार दिया। 1235 में दक्षिण चीन पर मंगोलों ने आक्रमण किया और अन्त में 1279 में अन्तिम शुंग शासक को समाप्त कर कुबलाइ खान ने सम्पूर्ण चीन पर 'युआन' के नाम से शासन किया। उसने अकबर का तरह सहाय्यता की नीति धर्म एवं कला पर कोई पाबन्दी नहीं लगायी

राजनीतिक कारणों से बौद्ध धर्म को उसने सरक्षण दिया। इटली का मार्कोपोलो 1274 ई में उसकी सेवा में था जिसने यहाँ की कला का विस्तृत वर्णन किया है। विदेशी शासन के कारण चीनी कलाकार दरबार से अलग रहे किन्तु अपनी प्राचीन परम्परा को जीवित रखने के लिए काम करते रहे। चिन-हिम (Chin-Him) उस काल का प्रमुख चित्रकार था।

युआन काल में परम्परागत शैली के अनुयायियों ने सुंग के प्रिय विषय बाँस के चित्रण को पुनरुज्जीवित किया। दृश्य चित्रण के क्षेत्र में इस समय नये प्रयोग किये गये। अनेक चीनी चित्रकार ने मंगोल दरबार का बहिष्कार कर दक्षिणी चीन में शरण ली जहाँ वे प्रकृति के अद्भुत सौन्दर्य के सात्रिध्य में आये और यही कारण है उनके प्रकृति-चित्रण में बड़ी स्वाभाविकता के साथ सौन्दर्य निखरा है।

1294 में कुबलाई खँ की मृत्यु के बाद 1348 ई तक सात शासक बदले और अन्त में चीन में विद्रोह आरम्भ हो गया। सन् 1368 ई में अन्तिम मंगोल शासक चीन से भाग गया।

मिंगकाल (1368-1644 ई) का आरम्भ 1368 ई में चू-युआन-चांग पेकिंग को अपने कब्जे में लेकर शासक बन बैठा और अन्तिम युआन शासक को भगा दिया। उसने मिंग शासन की नींव रखी और उसके संरक्षण में राज्य में पर्याप्त समृद्धि हुई। 1417 ई में तीसरे मिंग शासक ने चीजिंग में राजधानी स्थानान्तरित की। मिंग शासन भ्रष्ट एवं कलात्मक चेतनाविहीन था इसलिए उसके दरबार में कलाकारों एवं कलाकृतियों का कोई महत्त्व नहीं था। फिर भी कुछ पारम्परिक चित्रकार अपनी कलात्मक प्रतिभा को सँजोये हुए थे।

च' इंग वंश का शासन 1644 ई में आरम्भ हुआ। इस काल में चीनी संस्कृति के पुनरुत्थान पर बल दिया गया। इस होड़ में वे रूढ़िवादी तत्त्वों के चंगुल में फँस गये और सृजनत्मकता का अभाव दिखायी पड़ने लगा। उन्नीसवीं सदी में विदेशी उपद्रवियों द्वारा चीन की कला को बड़ा आघात लगा।

आधुनिक काल में चीनी चित्रकला को अनेक विरोधों का सामना करना पड़ा। यूरोपीय तकनीकों के सम्पर्क में आने के बावजूद यहाँ की कला-शैली में कोई विशेष बदलाव नहीं दिखायी पड़ता। सन् 1949 में एक शक्तिशाली देश के रूप में उभरने के पश्चात् भी यूरोपीय अमूर्त कला को कोई प्रश्रय नहीं प्राप्त हुआ। चीन के जन-मानस में परम्परा की जड़े बहुत गहरी हैं अतः ऐसा कुछ विशेष परिवर्तन नहीं दिखता जिस तरह भारत ने अचानक स्वीकार कर लिया। दृश्य-चित्रण एवं व्यक्ति-चित्रण में अभिनव प्रयोग दिखायी पड़ता है। यथार्थवाद के अन्तर्गत अनावृताओं को भी चित्रण का विषय बनाया गया है। कुछ कलाकारों ने धनवादी शैली को प्रयुक्त कर कला में नवीनता लाने का प्रयत्न भी किया है। आज कला का अन्तर्राष्ट्रीय रूप बन रहा है। विज्ञान की सहायता से एक देश दूसरे देश की कला से शीघ्र ही परिचित हो जाता है। ऐसे में किसी देश की परम्परा का विशेष आग्रह समीचीन प्रतीत नहीं होता।

### जापानी चित्रकला

जापान का प्राचीन नाम 'निप्पोन' अथवा 'निहोन' था जो लगभग ईसा पूर्व सातवीं शताब्दी तक प्रचलित रहा। इसका वर्तमान नाम चीनी भाषा के 'जिह-पेन-कुओ' (सूर्योदय का देश) से विकसित हुआ। प्राकृतिक सौन्दर्य के रहस्यमय आवरण से ढँके यहाँ के द्वीप-समूह अपने-आप में अनेक प्राकृतिक दृश्यावली की सँजोये हुए हैं यही कारण है कि यहाँ की कला में प्राकृतिक छटा का अपूर्व संयोजन दिखायी पड़ता है।

जापानी चित्रकला का इतिहास जापान में बौद्ध धर्म की स्थापना के साथ-साथ प्रारम्भ होता है। लिखित प्रमाण के अनुसार कोरिया के कुदारा शासक पोक्चे द्वारा सर्वप्रथम बौद्ध धर्म ग्रन्थ, गौतम बुद्ध की प्रतिमा तथा एक पताका जापान के सम्राट् किमई को सन् 538 ई० में प्राप्त हुआ था। जापानी चित्रकला के प्राचीनतम अवशेष आसुका काल (552-645 ई०) के ही हैं। इस समय 'सुइको' नामक रानी ने शासन किया था इसलिए इसे सुइको काल भी कहा जाता है। कुछ लोगो की मान्यता है कि कोरियाई धर्म-प्रचार भिक्षुओं द्वारा जापान में पाँचवी शती के अन्त तक बौद्ध धर्म का पदार्पण हो चुका था।

बौद्ध धर्म के आगमन के पहले यहाँ के निवासी शिन्तो (SHINTO) धर्म के अनुयायी थे जो प्राकृतिक शक्ति के रूप में देवी-देवताओं की आराधना किया करते थे। इन 'देवताओं' के निर्दिष्ट मार्ग' पर चलनेवाले शिन्तो धर्मावलम्बियों ने यद्यपि प्रारम्भ में बौद्ध धर्म का विरोध किया किन्तु कालान्तर में इनका विरोध समाप्त हो गया और बोधिसत्वों को प्राचीन शिन्तो देवी-देवताओं का पुनरावतार मानकर इस नये धर्म को आत्मसात् कर लिया।

आसुका युग में बौद्ध धर्म का यहाँ व्यापक प्रचार हुआ। जापान का प्राचीनतम विशाल बौद्ध मन्दिर 'आसुका देरा' का निर्माण 588 ई० में हुआ जिसे कोरिया के रास्ते से आये बौद्ध शिल्पियों के सहयोग से शोगा वंश द्वारा निर्मित किया गया। इसके बाद अनेक बौद्ध मन्दिरों का निर्माण हुआ। इन बौद्ध उपासना-गृहों को सजाने के लिए अनेक चित्रों एवं मूर्तियों का निर्माण किया गया। कुछ कलाकृतियाँ कोरिया और चीन से भी लायी गयीं। जापान में बौद्ध धर्म की स्थापना के बाद वहाँ बौद्ध मूर्तियों एवं चित्रों की माँग बहुत अधिक हो गयी जिसे पूरा करने के लिए कोरिया और चीन महाद्वीप से चित्रकारों को बुलाया गया। यहाँ के प्राचीन इतिहास के अनुसार सन् 588 ई० में कुदारा से 'व्याक्का' नामक चित्रकार को जापान में चित्र-निर्माण के लिए आमन्त्रित किया गया था। सन् 610 में कोरिया से 'डन्चो' को जापान के चित्रकारों को रंग, स्याही और कागज तैयार करने की विधि सिखाने के लिए बुलाया गया था। इस प्रकार चीन एवं कोरिया की चित्र-शैली का यहाँ व्यापक प्रचार हुआ। जापान की संस्कृति एवं कला को चीनी संस्कृति एवं कला का ही विस्तार समझा जाता है जहाँ बौद्ध धर्म के मतावलम्बियों का ही बोल-बाला था। चीन की बौद्ध, टाँग एवं शुगकालीन चित्रकला परम्पराओं की छाप जापान की कला पर अत्यधिक दिखायी पड़ती है। कभी-कभी इस समय के चीनी और जापानी कला में अन्तर करना कठिन हो जाता है। बौद्ध धर्म के प्रभाव से यहाँ की चित्रकला अत्यधिक समुन्नत हुई और अनेक कलाविद एवं रूपविदों ने यहाँ की कला-कृतियों के भाण्डार को समृद्ध किया।

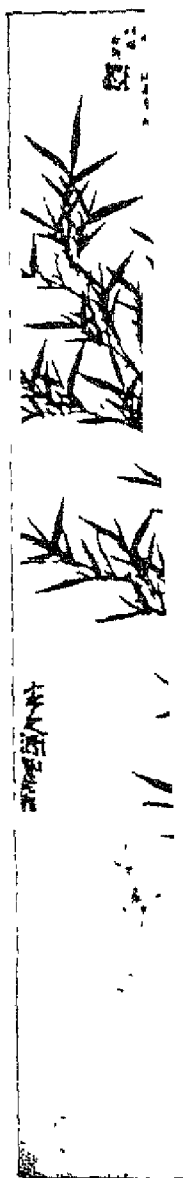
यहाँ के कलाकारों ने अपनी रचनात्मक प्रतिभा के अनुसार भी अनेक उत्कृष्ट चित्र बनाये। 'यमातो-ए' शैली जापानी चित्रकारों की अपनी मौलिक शैली है जो जापान में नवीं शताब्दी में विकसित हुई। यहाँ के कलाकारों ने अधिक चटक रंगों का प्रयोग किया तथा पशु-पक्षियों एवं जीव-जन्तुओं का प्रकृति के साथ सजीव चित्राकन किया। फूल-पत्तियों के चित्रण में जापानी चित्रकारों की मौलिक प्रतिभा को दृष्टिगत किया जा सकता है। जापानी चित्रकार द्वारा चित्रित पुष्प-पल्लव एवं विहग प्रकृति के अनुरूप ही हैं जो उनके उत्कृष्ट कला-कौशल एवं तीव्र अवलोकन शक्ति को प्रदर्शित करते हैं। प्रकृति का सूक्ष्म-से-सूक्ष्म अध्ययन करके चित्रकार घास की बारीक पत्ती एवं पक्षियों के रोम रोम का बड़ा अकन किया है पक्षी रंग बिरंगे पुष्प एवं मछलियों का अकन जापानी चित्रों का प्रिय विषय है जापान के छोटे चित्र विश्व में

प्रसिद्ध हुए हैं। लकड़ी के छापे से बनाये गये रंगीन एवं सादे चित्र यहाँ की भाँति जापान में भी सुलेखन कला को विशेष महत्त्व प्राप्त है।

जापानी चित्रकार मानव आकृति के अंकन में भी अपनी विशिष्टता रखता है। उन्होंने नारी आकृति के चित्रण में बड़ी शालीनता दिखायी है। मानव आकृति के साथ पशुओं का अंकन भी बड़ी कुशलता से किया है। यद्यपि प्राणि विज्ञान की दृष्टि से आकृति पूर्णरूपेण सही नहीं कही जा सकती फिर भी उनकी आकृति सजीव प्रतीत होती है। इन सबके अंकन में जापानी चित्रकार एक क्रम से तूलिका-घात करता है। मानव चित्रण के लिए वह चेहरे के नाक से अंकन प्रारम्भ करके अन्य अवयवों का अंकन करता हुआ नीचे उतरता है। पक्षी का अंकन चोंच से करता है और वृक्ष का अंकन तने से प्रारम्भ करता है। पर्वत-शृंखलाओं का अंकन भी एक क्रम से करता है।

जापानी चित्रकार स्याही माध्यम से चित्र बनाना अत्यधिक पसंद करता है जिसे 'सूमी-ए' शैली की चित्रकारी कहा जाता है। ज्यादातर चित्र कागज या सिल्क पर बनाये जाते हैं। चित्रण के लिए वे पहले से चित्र की रूपरेखा नहीं सोचते, बल्कि सीधे चित्र-संयोजन करना प्रारम्भ कर देते हैं। उनकी सम्पूर्ण एकाग्रता तूलिका घात की ओर रहती है। उनका विश्वास है कि कलाकार की आत्मा तूलिका घातों से प्रतिध्वनित होती है। ये चित्र जापानी कला की पवित्र आत्मा हैं जो काली स्याही से सँजोये जाते हैं। स्याही के चित्रण से ही जापानी चित्रकार की योग्यता की परख होती है। इसमें पारंगत होना कलाकार का लक्ष्य होता है। जापानी 'सूमी' (काला रंग) एक ठोस तत्व होता है जिसे एक विशेष पौधे को जलाकर तथा उसके चूर्ण को गोद में मिलाकर तैयार किया जाता है फिर उसे पानी में घिसकर चित्रण करते हैं। काली स्याही से चित्रण करना रंगीन चित्रण से अधिक कठिन होता है। प्रसिद्ध चित्रकार कुबोटा रंगों को नापसन्द करता था वह केवल सूमी स्याही से ही चित्र बनाता था।

काली स्याही से चित्रण जापानी कलाकार की पहली रुचि है लेकिन उन्होंने बड़ी योग्यता एवं कुशलता से चित्रित किया है। जापान में पाँच पौ माने जाते हैं काला सफेद, नीला पीला एवं लाल इन रंगों के मिश्रण



बनाकर जापानी चित्रकारों ने अद्वितीय रंगीन चित्रों की रचना की है। रंगीन चित्र बनाने की आठ विशिष्ट विधियाँ यहाँ प्रचलित हैं जिनमें 'गोकू जाई शिकी' विधि को सर्वोत्तम कहा जाता है। इस विधि में चित्रण सतह पर कई बार रंग की तह चढ़ायी जाती है। इसके अतिरिक्त 'चैकू शैकू' (रंगों का सादा प्रयोग), 'तैनसाई' (हल्के रंगों का प्रयोग), बोस्कोत्सू (रूपरेखा को रंग के प्रयोग से लुप्त कर देना), गोसो (सम्पूर्ण चित्र पर हल्का भूरा रंग चढ़ाना) तथा अन्य विधियाँ ऋतुओं के अंकन के लिए प्रयुक्त होती हैं।

जापानी चित्रकार अपने चित्रों में अपने हृदय की अनुभूतियों को व्यक्त करता है। वह फोटो तुल्य सादृश्य को अपने चित्रों में नहीं दिखाता। जापानी चित्रकार प्रेरणा के लिए प्रकृति की ओर उन्मुख है। इस प्रकार जापानी चित्रकार उल्लास से ओत-प्रोत होता है जो प्राच्य कला की अपनी एक अलग विशेषता है।

जापानी चित्रकला इतिहास को निम्नवत् विभाजित किया गया है।

### 1. प्रागैतिहासिक काल (Pre-Historic Period)

- (i) जोमोन काल
- (ii) यायोई काल
- (iii) यमातो काल

2. अशुका काल (Ashuka Period)—552 से 645 ई० तक

3. नारा काल (Nara Period)—710 से 794 ई० तक

4. हियान काल (Heian Period)—794 से 1185 ई० तक

5. कामाकुरा काल (Kama Kura Period)—1185 से 1338 ई० तक

6. मोरोमाची काल (Moromachi Period)—1338 से 1573 ई० तक

7. मोमोयामा काल (Momoyama Period)—1573 से 1615 ई० तक

8. ईडो काल (Edo Period)—1615 से 1868 ई० तक

9. आधुनिक काल (Modern Period)—1868 से आज तक

(i) मेजो एवं तेशो काल (Mejo & Taisho Period)—1868 से 1926 तक

(ii) शोवा काल (Showa Period)—1926 से आगे

इस प्रकार हम देखते हैं कि प्राच्य कला का विश्व में अपना एक अलग स्थान है और अपनी विशिष्टताओं के कारण इसे अलग से पहचाना जाता है।

प्राच्य कला से भली-भाँति परिचित न होने वाले लोगों को यहाँ की चित्रकला भले ही संकीर्ण, पारम्परिक विषयों से ग्रस्त एवं इनी-गिनी शैली में निबद्ध प्रतीत हो किन्तु यदि हम पूर्वाग्रहों से युक्त हो इसे हृदयगम करें तो ज्ञात होगा कि उनके चित्रण विषयों और शैलियों में बड़ी विविधता है और ये परम्परागत शैलियाँ नितनूतन प्रभाव ग्रहण कर नयी शक्ति से आगे बढ़ी हैं।

आज समस्त प्राच्य कला पर पाश्चात्य प्रभाव इतना अधिक है कि इन पूर्वीय देशों की कला अदृश्य होती जा रही है। आज इन देशों का पारम्परिक शैली के चित्रकार भी अपनी कृतियों में शैली का अनुकरण करके प्रगतिशील होने का ढोंग करते हैं।

1 योरोपीय चित्रण-सामग्रियों एवं तुलिकाओं का प्रयोग करते हैं और आधुनिकता की होड  
 5 रेखाओं और रंगों के महत्व को भूल चुके हैं। भारत, चीन, जापान में ही नहीं सामान्यतः य  
 6 प्रवृत्ति सम्पूर्ण पूर्वी देशों की प्राच्य कला में दिखाई पड़ने लगी है। आज का चित्रकार आधुनिक  
 7 के विश्वव्यापी प्रभाव से ग्रसित है जिसके फलस्वरूप उनकी कलाकृतियों में स्वदेशी परम्परा  
 8 की अलौकिक छटा अदृश्य होती जा रही है। अब तो विभिन्न देशों के चित्रकारों के  
 9 कलाकृतियों में भेद करना भी कठिन हो गया है।



